البرتو مانغويل

فن القراءة

ترجمة: عباس المفرجي





فن القراءة



المؤلف: ألبرتو مانغويل
عنوان الكتاب: فن القراءة
ترجمة: عباس المفرجي
تصميم الغلاف: ماجد الماجدي
الناشر: دار المدى
الطبعة الاولى: 2014

Author: **Alberto Manguel**
Title: **A Reader on Reading**
Translator: **Abbas AlMafraji**
cover designed by: **Majed AlMajedy**
P.C. : **Al-Mada**
First Edition: **2014**



للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد : حي ابو نواس – محلة 102 – شارع 13 – بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102-13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الاول
www.daralmada.com info@daralmada.com
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289

ألبرتو مانغويل

فن القراءة

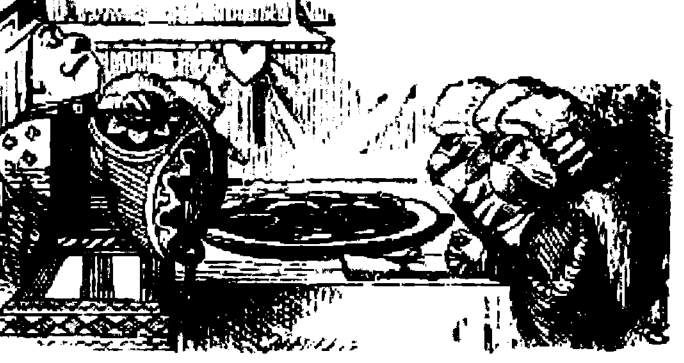
ترجمة
عباس المفرجي





الى مافيس غالانت،
الباحثة دائما عن بيّنات.

(قدّم بيّنتك)، قال الملك؛
(ولا تكن متوتر الأعصاب، وإلّا
سأعدمك في الحال).
«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٢





المحتويات

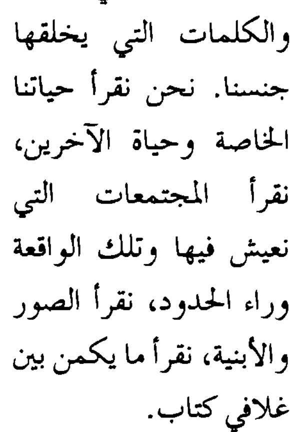
المقدمة

(عليك ان تردّي بالشكر في خطاب مرتب)، قالت الملكة الحمراء، ملقية نظرات مستنكرة على آليس، وهي تقول ذلك.

«عَبْر المرآة» الفصل ٩

موضوع هذا الكتاب، كما هي مواضيع كل كتبي تقريبا، هو القراءة، ذلك النشاط الإبداعي الذي يجعلنا من كل الأوجه إنسانيين. أعتقد أننا في الجوهر حيوانات قارئة وان فن القراءة، في المعنى الأوسع للكلمة، يميّز جنسنا. نحن ننشأ مصممين على العثور على قصة في كل شيء: في المناظر الطبيعية، في السماوات، في وجوه الآخرين، و، بالطبع، في الصور





والكلمات التي يخلقها جنسنا. نحن نقرأ حياتنا الخاصة وحياة الآخرين، نقرأ المجتمعات التي نعيش فيها وتلك الواقعة وراء الحدود، نقرأ الصور والأبنية، نقرأ ما يكمن بين غلافي كتاب.

هـذه الأخـيرة هـي بشكل خاص جوهرية. بالنسبـة لي، الكلمـات

التي علــى الصفحة تضفي على العالم ترابطا منطقيــا. حين أبتلي سكان ماكونــدو بمرض شبيه بفقــدان الذاكرة، أصابهم ذات يــوم أثناء عزلتهم التي دامت مئة عام، أدركــوا ان معرفتهم عن العالم كانت تختفي بوتيرة متسارعــة وانهم قد ينسون ما تعنيه بقرة، أو شجــرة أو بيت. الكلمات فقط، كما إكتشفوا هم، يمكن أن تكون هي الترياق. كي يتذكروا ما كان عالمهم يعني لهم، كتبــوا بطاقات وعلقوها على البهائم والأشياء: <هذه شجرة>، <هذا بيت>، <هذه بقــرة، ومنها تحصل على الحليب، الذي يُمــزَج مع القهوة فيعطيك كافيه كون ليش[١]>. تنبئنا الكلمات بما نعتقد نحن، كمجتمع، أن يكون عليه العالم.

<مــا نعتقد أن يكون عليه>: هذا هــو كل ما يدور حوله الأمر. من خــلال ربط الكلمــات بالتجارب والتجــارب بالكلمات نتخــيّر كقرّاء قصصــا تكون صدى لتجاربنــا الخاصة، أو تهيئنا لتجــارب جديدة، أو تروي لنا عن تجارب لن نمرّ بها أبدا، كما نعرف جميعا جيدا، سوى على الــورق. طبقا لذلك، ما نعتقده هو أن الكتاب يعيد تشكيل نفسه في كل قراءة. على مرّ السنين، تغيرت تجاربي وأذواقي وتفضيلاتي: إذ تمرّ الأيام، تواصل ذاكرتي إعادة ترتيب، فهرسة، رمي الكتب من مكتبتي؛ كلماتي وعالمي، ماعدا المعالم الثابتة، ليسا الشيء نفسه أبدا. حكمة هيراكليتوس الفكهــة تصْدِق ايضا على طريقتــي في القراءة: (لا يمكنك أن تغطس في نفس الكتاب مرتين).

مــا يبقى ثابتا هو متعة القــراءة، متعة أمساك كتــاب بيدي والشعور فجــأة بــذاك الإحساس الغريب مــن الدهشــة، الإدراك، الــبرودة، أو

(١) قهوة بالحليب (بالاسبانية).

الـدفء الـذي يستحضـر أحيانـا ولأسبـاب لا تُـدرَك مجموعـة معينة مـن الكلمـات. نقـد الكتـب، ترجمـة الكتـب، تحريـر المقتطفـات هـي أنشطـة زودتنـي بشيء مـن التسويغ لهـذه المتعة الآثمـة (كما لو ان المتعـة تقتضي تسويغا!) وتتيـح لي احيانا كسب لقمة العيش. (العالم رائـع، ويا ليتني أعرف كيف أكسب مئتي باوند)، كتب الشاعر ادوارد توماس الى صديقه غـوردن بوتوملي. النقد، الترجمة والتحرير أتاحت لي أحيانا كسب تلك المئتي باوند.

صـاغ هنري جيمز هـذه العبارة <التصميم الزخـرفي في البِساط> للثيمة المتواترة التي تظهر خلال عمل الكاتب مثل توقيع سرّي. في الكثير مـن القطع التـي كتبتها (كتابـات نقدية، كتابات تذكاريـة ومقدمات) أعتقد أنه يمكنني رؤية ذلك التصميم الزخرفي المحيّر: هذا له شأن بمسألة كيـف أن هذا الفن الـذي أحبه كثيراً، فن القـراءة، يتصل بالمكان الذي أعمـل فيه، <عالم توماس الرائع>. أعتقد ان هنـاك أخلاقيات للقراءة، مسؤوليـة في كيف نقرأ، إلتزام هو سياسي وشخصي معا في فعل تقليب الصفحـات ومتابعة السطور. واعتقد انـه احيانا، أبعد من قصد المؤلف وأبعد من توقع القارئ، يمكن لكتاب ان يجعلنا أفضل وأكثر حكمة.

في <الخطـاب المرتب للرد بالشكر>، أريد الإعتراف بفضل القراءة الكريمة لإلين سميث وسوزان لايتي، والمراجعة الحريصة لدان هيستون، و الفهرسـة الموسوسـة لمارلين فلايـغ، وكذلك تصميم الغـلاف الرائع لسونيا شانون.

قدّم كريـغ ستيفنِسون، الذي كان طيلة العشرين سنـة الماضية أول من يقـرأ كل ما أكتب، إقتراحات حـول بناء، ترتيب وإختيارات هذا الكتاب (كمـا فعل مـن قبل مع « داخل غابـة المرآة «، الذي صـدر عام ١٩٩٨،

والذي أخذت منــه بضعة مقالات في هذا الكتاب، كما بضعة سطور من المقدمــة). كبح هو من رغبتــي بالإحتفاظ بمقالات المناسبــات التي كنت متعلقــا بها لأسباب عاطفيــة، منبها لي الى مقالات أخــرى كنت نسيتها، لكنه ألحّ عليّ أيضا بتهذيب مقاطع وأمثلة معينة، بدت الآن عتيقة الطراز، وصرف الوقــت مفكرا مليا في ملاءمة كل مقالة أكــثر مما فعلت أنا، بنفاذ صبر. لكل هذا، ولأشياء كثيرة قد لا يعترف بها، شكري المفعم بالحب.

الجزء الأول

مَنْ انا؟

(أنا حقيقية!) قالت آليس وبدأت تبكي.
(لن تجعلي نفسك حقيقية أكثر بالبكاء)، قال التوأم تويدلدي، (ليس هناك ما يُبكى عليه).
(لو لم اكن حقيقية)، قالت آليس - نصف ضاحكة وسط دموعها، فبدا ذلك كله سخيفا - (لما كنت قادرة على البكاء).
(أرجو أنك لا تظنّين أن هذه هي دموع حقيقية؟) قاطعها التوأم تويدلدوم بنبرة إزدراء كبير.

«عبْر المرآة»، الفصل ٤



قارئ في غابة المرآة

(ألا قلت لي، رجاءً، في أي طريق يجب أن أذهب من هنا؟)
(ذلك يتوقف كثيرا على أين تريدين الذهاب)، قال القط.
«مغامرات آليس في بلاد العجائب»، الفصل ٦

حين كنت في الثامنة أو التاسعة، وأعيش في منزل لم يعد موجودا الآن، أعطاني أحدهم نسخة من كتاب «مغامرات آليس في بلاد العجائب» وكتاب «عبْر المرآة». مثل قرّاء كثيرين، شعرت دائما أن طبعة الكتاب التي أقرأها أول مرة تظل، لما تبقى من حياتي، النسخة الأصيلة الوحيدة. نسختي كانت، لحسن الحظ، غنية برسوم جون تينيل ومطبوعة على ورق سميك قشدي اللون يعبق على نحو غامض برائحة خشب محروق.

كان هناك الكثير الذي لم أفهمه في قراءتي الأولى لآليس، لكن ذلك لم يكن يبدو لي مهما. تعلمت منذ سن صغيرة جدا، أنك ما لم تكن تقرأ لهدف آخر غير المتعة (أو عقاباً على هفوات أحياناً)، يمكنك عندئذ أن تنزلق آمناً على المستنقعات الصعبة، قاطعاً طريقك عبْر الغابات المتشابكة، متخطياً الوهاد الرتيبة والكئيبة، تاركاً نفسك تنساق بالتيار القوي للحكاية.

إن لم تخني الذاكرة، كان إنطباعي الأول عن المغامرات هو الإحساس بالرحلات الشاقة، التي أصبحت فيها انا نفسي مرافقا لآليس المسكينة. السقوط في جحر الأرانب وعبور المرآة كانا مجرد نقطة بداية، عادية

وعجيبـة مثل ركوب باص. لكنها رحلة! حـين كنت في الثامنة أو التاسعة مـن العمر، لم يكن إنكاري معطلا كثيرا أو لم يولد بعد، وبدا الخيال أحيانا حقيقيـا أكثر مـن الواقع اليومي. لا يعني ذلك اننـي صدّقت ان مكانا مثل بـلاد العجائب له وجود بالفعل، بل أنني عرفت أنه كان مصنوعا من نفس المـواد التي صُنِـع منها منزلي وشارعي والقرميد الأحمـر الذي كان يُغطّي مدرستي.

في كل مـرة نعيد فيها قراءة كتـاب، يمسي كتابا آخرا. «آليس» طفولتي الأولى تلـك كانت رحلة، مثـل «الاوديسا» أو «بينوكيـو»، وكنت دائما أحسّ بنفسي آليسـ أكثر مما احسّها اوليسيس أو دميـة خشبية. بعد ذلك جاءت آليسـ مراهقتي وفهمتُ بالضبط كل ما تكبدته عندما عرض عليها الأرنـب مارتشـ نبيذا بينما لم يكن على الطاولـة أي نبيذ، أو عندما طلب منهـا اليسـروع أن تخبره من تكون هي وماذا تعني بذلـك. إنذار التوأمان تويدلدي وتويدلدوم بأن آليس لم تكن سوى حلما للملكة الحمراء، طاردني في منامي، وكانت ساعات يقظتي معذّبة بالإختبارات التي طرح فيها عليّ معلمو الملكـة الحمراء أسئلة مثل (إطرح عظمة مـن كلب: ما هو الباقي؟) فيمـا بعـد، في عشريناتي، عـثرت على محاكمـة الولد الكوبـة، في كتاب اندريه بريتون «Anthologie de l'humour noir» [«انطولوجيا الدعابة السوداء»] وبـات لي واضحا أن آليس كانت أختـا للسرياليين؛ بعد محادثة مع الكاتـب الكوبي سيفيرو ساراديي في باريس، كنـت مروّعا بإكتشاف أن همبتـي دمبتي[٢] مدين بالكثير للتعاليـم البنيوية لمجلتي « شانج» و «تِل

(٢) شخصية في أشعار وأغاني الأطفال التقليدية في بريطانيا، وهي كناية عن الرجل القصير البدين.

كَل»[٣]. وفيمـا بعد أيضا، حين إتخذت من كنـدا وطنا لي، كيف أمكنني أن أفشـل في إدراك أن الفارس الأبيض ((لكني أفكّر بخطة / بصبغ ذانيك السالفـين بالأخضر، وأستخدم مروحة كبيرة / بحيث لا يمكن رؤيتهما)). كان لـه وظيفة مثل أي من البيروقراطيـين العديدين، اولئك الذين يهرعون داخلين المباني الحكومية في بلدي.

في كل تلـك السنوات التي قرأت فيها وأعدت قـراءة آليس، صادفت قراءات كثيرة مختلفة ومثيرة لكتابها، لكن لا يمكنني القول أن أي منها أصبح قراءتي الخاصة بي. قراءات الآخرين تؤثر، بالطبع، على قرائتي الشخصية، تعرض وجهات نظر جديـدة أو تميّز مقاطع معينة، لكنها في الأغلب تشبه تعليقـات البعوضة تلك التي تنقّ هامســة في أذن آليس: (يمكنكِ أن تهزأي من ذلك). أنا أرفض؛ أنا قارئ غيور ولن أسمح للآخرين بـ<jus primae noctis>[٤] مـع الكتب التي أقرأ. الإحساس الحميـم بالقرابة الراسخ منذ سنين طويلة مع «آليس» الأولى لم يضعف؛ في كل مرة أعيد قراءتها، تقوى تلـك الروابط بطريقة شخصيـة جدا وغير متوقعة. مقاطـع معينة أحفظها عن ظهر قلـب. أولادي (البكر منهم تدعى آليس، بالطبع) يصيحون علي بـان أصمت كلمـا إنفجرت، في مرات كثيرة، بإنفعـال حزين عند «القط والنجـار». وفي كل تجربـة جديدة تقريبا أجد صـدى نوستالجياً محذرا في صفحاتهـا، قائلا لي مرة اخرى: (هذا مـا ينتظرك)، أو: (هذا ما مررت به سابقا).

---

(٣) مجلة طليعية ادبية فرنسية، صدرت بين عامي ١٩٦٠ و١٩٨٢، أسسها فيليب سولير. كانت مجلة إنتقائية، تنشر أعمالا لأمثال أصحاب الرواية الجديدة.

(٤) "حق الليلة الأولى" (في اللاتينية في الأصل)، وهو تعبير عن حق السادة، في القرون الوسطى، بفض بكارة عرائس خدمهم في الليلة الأولى.

مغامـرة واحدة وسط مغامرات عديدة، لا تصف لي تجربة خاصة مرّت بـي، أو ربما سأمـرّ بها يوما، بل هي بالأحرى تطـرح شيئا أوسع، تجربة ما أو (إن لم يكـن التعبير فخما جدا) فلسفة حياة. هي تحدث في نهاية الفصل الثالـث من «عبْر المرآة». بعـد مرورها خلال صورتهـا المنعكسة في المرآة متجهة الى بلاد رقعة الشطرنج الواقعة وراءها، تصل آليس الى غابة مظلمة، حيـث (كما قيـل لها) الأشياء لا تحمل أسماءً. (حسـنٌ، هذا على أي حال عـزاء كبير)، قالت بشجاعة، (فبعد ذلك الحر الشديد أصل الى ... الى ... الى <مـاذا>؟) مدهوشة للغاية من عجزها على التفكير بكلمة تطلقها على الشيء الذي وصلت اليه، تحاول آليس أن تتذكّر. (<أعني الوصول تحت... تحت هذا، تعرفين ذلـك.> واضعة يدها على جذع شجرة. <يا ترى ماذا يسمّي نفسه؟ أعتقد أنه لا يحمل إسما... أوه، بالطبع لا إسم له.>) محاولة أن تتذكر كلمة للمكان الذي هي فيه، وعلى دأبها في أن تشمل تجربتها من الواقـع بكلمات، تكتشف آليس فجأة أن لا شيء <يحمل> إسما: بأنه ما لم يمكنها تسمية شيء، سيظل ذلك الشيء بلا إسم، موجوداً لكنه صامت، غير ملموس مثل شبح. أيجب عليها تذكّر هذه الأسماء المنسية؟ أم عليها أن تبتدعها بنفسها، جديدة خالصة ؟ هنا ، مشكلة محيّرة منذ الأزل.

بعـد أن خلق آدم (من تراب الأرض) وأسكنه جنة عدن شرقا (كما نقرأ في الفصل الثاني من سِفْر التكوين)، خلق الرب الإله كل بهيمة على الأرض وكل طير في السماء وجاء بها الى آدم ليرى ماذا يسميها؛ ومهما كان الإسم الـذي أطلقه آدم، (كان هو الإسم لذلك). لقـرون، إحتار الباحثون حول هـذا التبادل الغريـب. أكان آدم في مـكان (مثل غابة المرآة) حيث كل شيء بـلا إسم، وكان يُفترَض أن يختـرع اسماءً للأشياء والكائنـات التي رآها؟ أكان ينبغـي عليه معرفتها، ولفظ أسماءها مثل طفـل يرى أول مرة كلبا او يرى القمر؟

ومـاذا نعني نحن بـ <إسـم>؟ هذا السؤال، أو سـؤال شبيه به، يُطرح في «عبْر المرآة». بعد بضعـة فصول من عبور الغابة المجهولة الإسم، تلتقي آليس الشخصية الحزينة للفارس الأبيض، ذاك الذي، على طريقة الناضجين المتسلطـة، يقول لها أنه سيغني لهـا أغنية كي (يواسيهـا). (إسم الأغنية)، يقول الفارس، يدعى «عيون سمك القد»:

(أوه، هذا هو إذن إسم الأغنية؟) قالت آليس، محاولة أن تبدي الإهتمام.

(لا، لم تفهمـي)، قـال الفارس، وبـدا مغيظا قليلا. (هـذا ما يدعى به الإسم. الإسم في الواقع هو «الرجل الشيخ الشيخ»).

(إذن، أكان علـى ان أقول: <هذا ما تدعى بـه الأغنية>؟)، صححت آليس نفسها.

(لا، لم يكـن عليـك ذلك: هـذا شيء آخـر تماما! الأغنيـة تدعى «طرق ووسائل»: لكن هذا ما تدعى به فقط، كما تعرفين!)

(وماهـي هذه الأغنيـة إذن؟) قالت آليـس، التي أصابها في هـذه الأثناء الدوار تماما.

(كنـت سأصل الى ذلك)، قال الفارس. (الأغنية هي في الواقع «جلوس عند بوابة»، واللحن هو من إختراعي أنا).

ثبـت في النهايـة أن اللحن لم يكن من إختراعه هو (كمـا أشار الى آليس) ولا الفـروق الدقيقة للفارس بين ما يسمى بـه الإسم، والإسم بحد ذاته، بين الشيء المسمـى، والشيء بحد ذاته؛ هذه الفروقات قديمة قِدَم تفسيرات سِفْر التكويـن. العالم الذي أدخِل فيه آدم، كان أيضا خاليا من كَلمات آدم. كلَ ما رآه آدم، كل مـا أحسّ به، كما كل ما أبهجـه أو أخافه، كان يعرض له نفسه (مثلمـا في النهاية لكل واحـد منّا) عبْر طبقات من أسمـاء، أسماء تحاول بها اللغـة أن تكسي عري التجـارب. لم تكن مصادفة أن آدم وحواء، في اللحظة

التـي فقدا فيهـا براءتهما، كان مجبرين على إرتداء جلديـن (كي يمكن)، وفقا لواحـد من مفسّري التلمود، (أن يتعلما من كانا هما من خلال الشكل الذي غطاهما). الكلمات، أسماء الأشياء، تمنح للتجربة شكلها.

التسميـة هي مهمة كل قارئ. الآخرون الذي لا يقرأون يجب أن يسمّوا تجاربهم بأفضل طريقة ممكنة، بانين مصادر لفظية، إذا جاز القول، من خلال تخيّـل كتبهم الخاصة بهم. في مجتمعنا، الذي يحتل فيه الكتاب دورا مركزيا، حرفـة القـراءة تشـير الى دخولنا الى طـرق القبيلة، مـع كل رموزها الخاصة ومطالبها، متيحة لنا مقاسمة المصدر المشترك للكلمات المدوَّنة؛ لكن سيكون من الخطـأ التفكـير بالقراءة كنشـاط حسّي محضـ. بالعكس: قـال ستيفان مالارميـه أن واجب كل قـارئ كان (تنقية معنى كلمـات القبيلة). في سبيل ذلك، على القرّاء أن يجعلـوا الكتب كتبهم الخاصة. في المكتبات اللانهائية، القـرّاء، شأنهم شـأن لصوص الليل، يسرقـون الأسماء، المبتكـرات الواسعة والعجيبة، البسيطة جدا مثل <آدم> وغير ممكنة التصديق مثل

<رومبلستيلسكـين>[٥]. وصَـفَ دانتـي لقاءه مع ثـلاث بهائم في غابة مظلمـة، (في منتصف درب الحياة)؛ بالنسبة لقرّائه، تغدو تلك الحياة النصف مجتازة حياتهم هم، وأيضا مرآة لغابة أخرى، مكان أبصروه يوما في طفولتهم، غابة تملأ احلامهم بروائح الصنوبرة والثعلب. يصف جون بنيان كيف ركض كريستيـان هاربا من منزله، وإصبعيه في أذنيه كي لا يسمع إلتماسات زوجته وأولاده، ويصـف هوميروس كيف أجـبِر اوليسيس، موثقا على سارية، على الإصغاء الى غناء السايرانات[٦]؛ قارئ بنيان وهوميروس يطبق هاته الكلمات

(٥) شخصية وعنوان لحكاية خرافية ألمانية، جُمِعت من قبل الأخوان غريم عام ١٨١٢.

(٦) كائنات أسطورية (عند الأغريق) لها رؤوس نسوة وأجساد طيور، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك. [المورد].

على صمـم معاصرنا، بروفـروك[٧] المحبوب. وصفَت إدنـا سانت فنسنت ميلاي نفسها بـ (منزلية جـدا كما الصحن). والقارئ هو الذي يسمي أواني الطبـخ اليومية، تلك التي ترافق وجباتنا، بالصينـي، فتكتسب معنى جديدا. (السفسطة الفطرية عند الانسان!) يشتكي كارل ماركس (كما هو مستشهد مـن قبـل فردريك انجلز في كتـاب « أصل العائلـة «): (تغيـير الأشياء بتغيير أسمائها!) مع ذلك، مع إحترامنا لماركس، هذا هو بالضبط ما نفعله.

كمـا يعرف كل طفل، عالم التجربة (كما غابة آليس) هو بلا إسم، ونحن نطـوف فيـه في حالة مـن الإنذهـال، رؤوسنا مـلأى بغمغمات مـن معرفة وحدس. الكتب التي نقرأ، تعيننا على تسمية حجر أو شجرة، لحظة من فرح أو قنوط ونَفَس لشخص حبيب أو صفير عال لطير، بإلقائها ضوءً على مادة، إحساس، إدراك، قائلة لنـا ان هذا هو قلبنا بعد تضحية طويلة جدا، أن هناك حارس يقظ لعـدن، أن ما سمعناه كان الصوت الـذي غنّى قرب دير القلب الأقدس. هذه الإستنارات أحيانا تنفـع؛ الترتيب الذي يكون عليه التجريب والتسمية لا يهم كثيرا. قد تأتي التجربة أولا و، ربما بعد سنوات كثيرة، سيجد القـارئ الإسـم الذي يدعوها بـه في صفحات «الملك لـير». أو قد تأتي في الأخـير، وبصيص من ذاكرة سيُبْرز صفحة كنّا إعتقدنا أننا نسيناها في نسخة باليـة من «جزيرة الكنز». ثمة أسماء ملفقة من قبـل الكُتّاب، يرفض القارئ أن يستخدمهـا لأنها تبدو غير ملائمة، أو مبتذلـة، أو طنّانة جدا وكبيرة على الفهـم اليومي، فهي لذلك منبوذة أو منسية أو تكون محفوظة في مكان ما في الذاكرة مـن اجل لحظة من رؤية واضحة (كما يأمل القارئ) ستتطلبها يوما. لكنها أحيانا تساعـد القارئ على تسمية غير القابل للتسمية. (أنت تريده أن يعـرف ما لا يمكن أن يكـون منطوقا، ويأتي بإجابة كاملـة، في نفس اللغة)،

---

(٧) من قصيدة تي أس اليوت «عن أغنية الحب لجَي آلفرد بروفروك».

يقـول توم ستوبارد في «اختراع الحب». بين الفينـة والفينة، يمكن لقارئ أن يجد على الصفحة تلك الإجابة الكاملة.

الخطـر، كما كان آليس والفارس الأبيض يعرفان، هـو أننا أحيانا نخلط بـين إسم وما ندعوه إسمـا، بين شيء وما ندعوه شيئـا. الأطياف اللبقة على صفحـة، التي نلقّب بها العـالم بسهولة كبيرة، هي ليست العالم. قد لا يكون هنـاك أسمـاء تصف تعذيب إنسان، ولادة طفل. بعـد خلق ملائكة بروست أو عندليـب كيتس، يستطيع الكاتـب أن يقول للقارئ، (بـين يديك أودع روحـي)، ويترك الأمر عند هذا الحد. لكن كيف سيكون القرّاء مساقين بهذه الأرواح المودعة ليجدوا طريقهم في واقع الغابة الذي لا يُوصَف؟

القـراءة المنهجية قليلة النفـع. متابعة قائمة كتب رسميـة (كلاسيكيات، تأريخ أدب، قـراءات مُراقَبة أو مزكّاة، فهرست مكتبة) يمكن أن يُسفِر عنها، بالصدفـة، إسمـا نافعا، طالما وضعنـا نصب أعيننا الدوافـع وراء وضْع هذه القوائـم. لكـن أفضل المرشدين هـي الأهواء – ضعْ ثقتـك في المتعة وإيمانك بالعشوائيـة – التي تودي بنا الى حالة موْقتة من الرضا، متيحة لنا غزل خيوط الذهب من الكتان.

ذهـب من كتان: في صيف ١٩٣٥ مُنِـح الشاعر اوسيب ماندليستام من قبـل ستالين (على إفتراض أنها مكرمـة) أوراق هوية صالحـة لثلاثة أشهر، مرفقـة بإجازة للسكـن. وفقا لزوجتـه، ناديجدا ماندليستـام، جعلت هذه الوثيقـة الصغيرة مـن حياتنا أكثر يسرا. حدث أن صديقـا لماندليستام، الممثل والكاتـب فلاديمـير ياختنوف، جـاء بالصدفـة الى مدينتهمـا. في موسكو، كان هـو وماندليستام يتسليـان بالقراءة في دفاتر التمويـن، في سعي لتسمية الفردوس المفقود. وهاهمـا الآن يفعلان الشيء نفسه مـع أوراق هويتهما. وُصِـفَ المشهد في مذكرات ناديجدا «أمل مقابل أمل»: (لا بد من القول أن

التأثير كان حتى أكثر كآبة. كانا يقرآن في دفتر التموين الكوبونات على نحو منفـرد وعلى نحو جماعـي: <حليب، حليب، حليـب... جبن، لحم...> عندمـا يقرأ ياخنتوف مـن أوراق الهوية، كان ينجـح في أن يُحدث تغيّرات منـذرة بسوء ومتوعدة في مقـام صوته: <أسباب الإصـدار... الإصدار... صـدرت من قبل... الفقرة الخاصة... إجازة السكن، إجازة السكن، إجازة السـ - كن...>)

كل القراءات الحقيقية هي هدّامة، ضد المزاج، كما إكتشفت ذلك آليس، القارئة السليمة العقل، في عـالم غابة المرآة لمانحي الأسماء المجانين. الدوقة، تسمّي الخردل (معدنا)؛ القـط شيشاير يخرخر ويسمّي هذا (هريرا)؛ رئيس وزراء كنـدي يقتلـع السـكك الحديد ويسمّي هـذا (تقدما)؛ رجـل أعمال سويسري يبيع البضائع المسروقة ويسمّي هذا (تجارة)؛ رئيس أرجنتيني يحمي القتلـة ويسمّي هـذا (صفحا). على أسماء مغلوطة مثل هـذه يمكن للقرّاء أن يفتحـوا صفحـات كتبهم. في حالات كهـذه من الجنون المقصـود، تساعد القـراءة علـى بلوغ ترابط منطقـي من الفوضـى. لا من أجـل ان تزيلها، لا مـن أجـل أن تطوّق التجربة داخـل بنى لفظية تقليدية، بل مـن اجل أن تتيح للفوضـى، على نحو مبـدع، تطوير طريقها المدوِّخ. لا تثـق بالسطح المتألق للكلمات، بل نقِّب في الظلمة.

الميثولوجيـا المفقِرة لعصرنا تبـدو خائفة من التوغل تحـت السطح. نحن نرتاب بعمق التفكير، نسخر من التأمل الطويل. صور من رعب تومض على شاشاتنـا، كبـيرة كانت أم صغيرة، لكننـا لا نريدها أن تتباطـأ بالتعليق: نريد أن نشاهـد عينـيّ غلوشستر[٨] تُقتلَع، لكن لسنـا ملزمين أن نبقى جالسين

(٨) شخصية من شخصيات مسرحية شكسبير «الملك لير».

لمشاهدة البقية من «لير». قبل فترة، كنت جالسا في المساء أشاهد التلفزيون في غرفة فندق، أقلّب في القنوات. ربما بمحض الصدفة، كانت كل صورة تبقى على الشاشة بضع لحظات وهي تعرض أحدهم يتعرّض للقتل أو الضرب، وجه ملتوي القسمات من ألم مبرّح، أو تعرض عربة أو مبنى يتفجران. فجأة، أدركت أن واحد من المشاهد الذي مررت به لا ينتمي الى مسلسل درامي أو فيلم بل الى نشرة أخبار عن الحرب في البلقان. من بين كل الصور، التي توهن بتراكمها من هول العنف، شاهدت، مصعوقا، شخصا حقيقيا يصاب بإطلاقة رصاص حقيقية.

قال جورج شتاينر أن الهولوكوست نقلت رعب جحيمنا المتخيَّل الى واقع من لحم وعظم متفحمين؛ يمكن ان يشير هذا النقل الى بداية عجزنا المعاصر على تخيّل ألم الآخرين. في العصور الوسطى، على سبيل المثال، صوِّرت عمليات التعذيب المرعبة للشهداء في عدد لا يحصى من اللوحات حيث تُشاهَد ببساطة كصور للرعب: كانوا منوَّرين باللاهوت (مهما يكن دوغماتيا، مهما يكن تلقينيا) الذي نشأوا منه والذي إستمدوا منه معنى، وكان القصد من تصويرهم إعانة القارئ على تأمل معاناة العالم المتنامية. ليس كل مشاهد سيرى بالضرورة ما وراء الشهوانية المَرَضية المحضة، لكن إمكانية تأمل أعمق كانت دائما حاضرة. في النهاية، يمكن لصورة أو نص أن يتيح فقط <خيار> القراءة الى مدى أبعد أو اكثر عمقا؛ هذا الخيار يمكن للقارئ أو المشاهد أن يرفضه بما أن النص أو الصورة بحد ذاتهما لا شيء سوى جرّات قلم على ورق، صباغ على قماش.

الصورة التي شاهدتها تلك الليلة لم تكن، كما أعتقد، أكثر من سطح؛ مثل نصوص إباحيّة (شعارات سياسية، فيلم بريت ايستون

ايليس[٩] «أمريــكان سايكو»، توافه إعلانية)، لا تقدّم شيئا سوى ما يمكن للأحاسيس أن تدركه فورا، فجأة، على نحو سريع الزوال، دونما مكان أو زمان للتأمل.

غابــة مــرآة آليس ليســت مؤلفة من صــور كهذه: لها عمــق، تستلزم تفكــيرا، حتى لــو لم تعرض (أثنــاء سريانها) مفردات لتسميــة ما موجود فيها. تجربــة حقيقية وفن حقيقــي (مهما أضحت الصفــات غير مريحة) يشتركان في هذا: هما دائمــا أعظم من فهمنا، حتى أعظم من قدرتنا على الفهــم. حدّهما الخارجي هو لنا دوما بعيد المنال، كما وصفه يوما الشاعر الارجنتيني اليخاندرو بيزارنيك:

ومــاذا لــو كانــت الروح تســأل، أمــا زال بعيــدا؟ عليــك أن تجيب: على الضفة الأخرى من النهر، لا هذه الضفة، تلك التي وراءها.

بوصــولي الى هذا الحد، كان لي الكثير من الموجهين: بعضهم غامرين، آخرون حميمون أكثر، العديد مسلّين جدا، قلّة منوِّرين أكثر مما كنت أجرؤ على توقعه. تواصل كتاباتهم التغيّر في مكتبة ذاكرتي، حيث الظروف التي مــن كل نوع – عمر يمضي ونفاذ صبر، سماوات مختلفة وأصوات مختلفة، تفســيرات جديدة وقديمة – تثابر على تغيــير كتب، شطب مقاطع، إضافة ملاحظــات على حواشــي، تبديل أغلفة، إختراع عناويــن. النشاط المثمر لهولاء الكتبيين الفوضويين يوسّع مكتبتي المحدودة الى ما لانهاية: بوسعي الآن إعادة قراءة كتاب كما لو كنت أقرأ واحدا لم أقرأه أبدا من قبل.

---

(٩) روائي امريكي وِلد عام ١٩٦٤ في لوس انجلس، ثيمات رواياته في الغالب سوداوية، يكتبِ بطريقة بسيطة ومسطحة. قارن النقّاد روايته الأولى «أقل من صفر» برواية سالنجر «الحارس في حقل الشوفان» لكن لجيل الأم تي في! حوّلت معظم رواياته الى أفلام.

في بوشــ، منزلــه في كونكــورد، بــدأ ذو السبعين عامــا رالف والدو ايمرســون يعاني من ما كان من المحتمل مرض الزهايمر. وفقا لكاتب سيرته كارلوس بيكر: (أمست بوش مكانا للنسيان... [لكن] القراءة، قال هو، كانت ما تزال <متعة متواصلة.> أكثر فأكثر أصبح مكتبه في بوش معتزله. تشبــث بالروتــين المريح للعزلة، قارئا في مكتبه حتــى الظهيرة وعائدا مرة أخرى بعد الظهر حتي يحين وقت التمشي. تدريجيا، فقد تذكّره لكتاباته الخاصــة به، وكان يبتهــج بإعادة إكتشاف مقالاته هــو: <هذه النصوص فعلا جيدة>، قال لإبنته).

شــيء مثل إعــادة الإكتشاف الذي حدث لايمرســون يحدث لي الآن حــين أتناول من مكتبتي «الرجل الــذي كان ثيرزداي» أو «دكتور جيكل ومستر هايد»، فألتقيهما مثل آدم محييا زرافته الأولى.

أهذا كل شيء؟

أحيانــا، يبدو هذا كافيا. وسط الشك وأنــواع الخوف العديدة، خطر الضياع، التغيّر، الألم النابع من داخلنا أو من حولنا الذي لا يتيح لنا راحة، يعرف القــرّاء أنه توجد هنا وهنــاك، على أي حال، أمكنــة آمنة، حقيقية كمــا الورق منشّطة كما الحبر، تمنحنا سقفــا أثناء رحلتنا عبْر الغابة المظلمة المجهولة الإسم.

مجال للشبح

(ذلك مهم جدا)، قال الملك، ملتفتا نحو المحلفين. كانوا بدأوا لتوهم بكتابة هذا على ألواحهم الاردوازية، حين قاطع الأرنب الأبيض: (غير مهم، هذا ما تعنيه جلالتكم بالطبع)، قال، بنبرة تنمّ عن إحترام شديد، لكنه مقطب الجبين وناظرا بإستهجان نحو الملك وهو يتحدث.
(غير مهم، بالطبع، ذلك ما أعنيه)، قال الملك على عجل، ثم واصل قائلا لنفسه بصوت خفيض، (مهم – غير مهم – غير مهم – مهم –) كما لو كان يحاول أن يرى أي كلمة تبدو أفضل.
كتب بعض المحلفين (مهم)، وبعضهم الآخر (غير مهم).
أمكن لآليس أن ترى ذلك، إذ كانت قريبة الى حد كافٍ لإلقاء نظرة على ألواحهم؛ (لكن هذا لا يهم كثيرا)، فكرت مع نفسها.

« مغامرات آليس في بلاد العجائب » الفصل ١٢

الى كوني رووك

لم يكن في نيتي ممارسة الكتابة. لسنوات ظل هذا الإغراء بعيدا عنّي، لا مرئي. كان للكتب بالنسبة لي حضوراً قوياً كما لعالم حقيقي وسدّت كل حاجة ممكنة، سواء كانت تُقرأ علي بصوت عالٍ في البداية، أو فيما بعد حين كنت أقرأها بصمت لنفسي؛ كانت دائما تردد تأكيدها بأن ما تقوله لي سوف لن يتغير، بخلاف الغرف التي نمت فيها والأصوات التي كانت تتردد من وراء الباب. سافرنا كثيرا، أنا ومربيتي، بحكم عمل والدي في الحقل الدبلوماسي الارجنتيني، وكانت غرف الفنادق المختلفة، وحتى منزل السفارة في تل أبيب، أقلّ ألفة من صفحات كنت أندسّ فيها ليلة بعد ليلة.

بعد أن تعلمت القراءة، لم يعد هذا الإحساس بالعودة الى الوطن في عالم القصص يعتمد على جاهزية ممرضتي، تعبها، أو مزاجها، بل على نزوتي أنا وحدها، ومتى ما أحسست بالرغبة أو بالحاجة أعود الى الكتب التي كنت أحفظها عن ظهر قلب، متابعا على الصفحة الكلمات التي كانت تتلى في رأسي. في الصباح، تحت واحدة من النخلات الأربع أجلس متربعا في حديقة السفارة المسوَّرة؛ اثناء ركوبي السيارة الى الحديقة العامة البرية الواسعة، حيث كان السوّاح البرّيون يدبّون بجانب الكثيبات المزروعة بشجيرات الدفلى؛ خاصة في الليل، عندما كانت مربيتي، ظانة أنّي نائم، تجلس على ماكنة خياطتها الكهربائية، معانية من آلام غامضة في معدتها تبقيها يقظة على نحو معذِّب حتى ما بعد منتصف الليل، كنت أقرأ. لأصوات ماكنتها الرتيبة الإيقاعية، إذ تدير المقبض أماما وخلفا، للضوء الخافت الأصفر الذي تعمل على نوره، كنت أستدير نحو الجدار مع كتابي المفتوح وأتابع بطلا يشبه علاء الدين يدعى كلاينه موك، الكلب المغامر كروسو، العريس السلاب الذي يخدّر ضحاياه بنبيذ ثلاثي الألوان، المنحوستان كاي وغيردا، والساحرة وسنو وايت.

لم يخطر لي أبدا أنني يمكن أن أضيف شيئا من نفسي للكتب التي على رفّي. كل شيء أردته كان هناك من قبل، في متناول اليد، وكنت أعرف أنني إذا تمنيت قصة جديدة، فإن محل بيع الكتب، الذي لا يبعد سوى مسافة قصيرة على الأقدام من المنزل، لديه كتب لا تحصى أضيفها الى مخزوني. إختراع قصة، وهي مهمة بدت لي مستحيلة وقتئذ، كان يشبه محاولة خلق شجرة نخيل أخرى في الحديقة، أو تشكيل سلحفاة تكافح عبْر الرمال. أهناك أمل بالنجاح؟ والأهم من كل شيء، ما الحاجة الى ذلك؟

عدنا الى بوينس آيرس عندما بلغت السابعة من العمر، الى منزل واسع، مظلم، بارد على شارع مرصوف بالحصى، حيث صار لي غرفة خاصة

جاثمة علـى الشرفة الخلفية، ومنفصلة عن بقيـة غرف الأسرة. حتى ذلك الحـين، كنت أتحـدث الانكليزيـة والألمانية فقط. تعلمـت الحديث باللغة الاسبانيـة فأنضافـت الى رفوفي، تدريجيا، كتبا اسبانيـة. ولكني بقيت لا أشعر بأي حافز للكتابة.

الواجبات البيتية، بالطبـع، لا تُحسَب. <الإنشاء> كما كانوا يدعونه، الـذي يقتضي ملء عـدة صفحات حول موضوع معـين، يظل أقرب الى الريبورتاج منه الى الأدب الروائي. الخيال لم يكن مطلوبا. «صورة وصفية عن أحـد أفراد أسرتك»، «مـاذا فعلت يوم العطلـة»، «صديقي المقرّب» إستـدرّت نثرا حلوا الطيفا، مزينا بألـوان أقلام الرصاص الملوّنة مع وصف للشخصـ أو الحدث المعنيين علـى حد سواء، والـكل سيخضع للفحص الدقيـق للمعلم معينا الصواب ومصححا الأخطـاء الاملائية. مرة واحدة شططـت عن الموضـوع المفروضـ. كان العنوان المعطى لنـا هو «معركة بحريـة»، تخيّل المعلـم أن لتلاميذه نفس حماسته لألعـاب الحرب. أنا لم أقـرأ أبدا كتبا عن طيارين وجنود كانت تروق لزملائي التلاميذ، مسلسل «بيغلـز»[١٠] مثـلا، أو التواريخ المختصـرة لحروب العالم، المـلأى بصور الطائرات والدبابـات والمطبوعة على ورق خشن إسفنجي. أدركت أنني أفتقد تماما الى المفردات المطلوبة لهذه المهمة. لذلك قررت أن أفسّر العنوان علـى نحو مختلف، فكتبت وصفا لمعركة بين سمكة قرش وحبّار عملاق، مستوحـاة بـلا شك من رسـوم توضيحية مـن واحد من كتبـي المفضلة، «عشرون ألـف فرسخ تحت البحر». دُهشت من إكتشـاف أن إبداعيتي، بدلا من أن تسلّي، اغضبت المعلم الذي قال لي (وهو محق تماما) أنني كنت

---

(١٠) كنية لجيمس بيغلزوورث، طيّار ومغامر، بطل «مسلسل بيغلز» لكتب مغامرات مخصصة للفتية، كتبها دبليو إي جونز (١٨٩٣– ١٩٦٨).

أعـرف جيدا أن هذا لم يكن ما قصده هـو. أعتقد أن تلك كانت محاولتي الأولى لكتابة قصة.

حفّـز الطموح على محاولتي الثانية. كل عام، قبل بدء العطلة الصيفية، تعرض المدرسة بشكل مبهم مسرحية وطنية، نموذجية وبليدة. قررت أنني أستطيـع كتابة شيء هو على الأقل ليس أسوأ من هذه الدرامات التربوية، وذات أمسيـة بعد العشـاء، جلست وألّفت مسرحية حـول طفولة واحد من رؤسائنا القدامى، شهير، مثـل واشنطون، لأنه لم ينطق بأكاذيب أبدا. يُفتتـح المشهـد على صبي يواجه حـيرة في إتهام رفيق اللعـب أو الكذب علـى والديه؛ المشهد الثاني يصوّره مخترعا قصة لحماية صديقه؛ في الثالث، يعـاني بَطَلي من وخزات ضمير معذبة؛ في الرابع، يعترف صديقه المخلص بجريمته المروّعة؛ المشهـد الخامس يعرض بطلنا نادما على كذبته، وبالتالي يتفـادى الحيرة الحقيقيـة. حملت المسرحيـة عنوانا لم يكـن مُلْهِما حقا، لكنه على الأقل واضح: «الواجـب أم الحقيقة». قُبِلت المسرحية ومُثّلت، وجرّبت انا للمرة الأولى إثارة قـراءة الكلمات التي كتبتها يتلوها بصوت عالٍ شخص آخر.

كنت حينذاك في سن الثانية عشرة، وشجعني نجاح التجربة على محاولة تكرارها. كتبت «الواجب أم الحقيقة» في بضع ساعات؛ وفي بضع ساعات أخرى حاولت كتابة محـاكاة «غلام الساحر المتمهّن» (مستوحاة من فيلم ديزني «فانتازيـا»)؛ دراما دينية كان فيها بوذا، موسـى، والمسيح الأبطال الرئيسين؛ وإقتباس عن «فالادا، الحصان الناطق»، المأخوذة عن حكايات الأخوين غريم. لم أنهِ أي واحدة منها. أدركت أنه لو كانت القراءة نشاطا كافيـا، ممتعا، يحدد فيه القـارئ والكتاب المختار معـا كثافتها وإيقاعها، فالكتابـة في المقابل هـي مهمة محتاجة لجهد جسدي، متعبـة، دقيقة يقدم فيها الإلهام فعلا متعة متفرّدة، ولكن الإلهام هو فقط بمثابة الجوع والمذاق

لطبخة: مجرد نقطة انطلاق ومقياس، لكنه ليس النشاط الرئيسي. ساعات طـوال، مفاصل متيبسة، قدمـان مُوْجَعتان، يدان متشنجتـان، حرارة أو بـرودة مكان العمل، الكـرب من فقدان الأجزاء المقوّمـة، الخزي بسبب الإفتقـار الى البراعة، البصـل الذي يجعلك تبكـي، والسكين الحادة التي تشـرّح أصابعك هي كلهـا موجودة في المخزن متاحـة لأي شخص يريد تحضـير وجبة طيبة أو كتابة كتاب جيـد. في الثانية عشرة من العمر لم أكن مستعـدا للتفرّغ لكتابة قطعة واحدة حتـى لأمسيتين. ما الداعي؟ راضيا، ثبتّ نفسي من جديد في دور القارئ.

تواصل الكتب غوايتي، وأحب أي شيء يمت بصلة اليها. أثناء مراهقتي في بوينسـس آيرس، كنت محظوظا تمامـا أن ألتقي مصادفة بعدد من الكُتّاب المعروفين. أولا في محل بيع كتب انكليزية- ألمانية حيث عملت بعد ساعات المدرسة، وفيما بعد في دار نشر صغيرة حيث كنت أتمرّن كمحرر، إلتقيت خورخه لويس بورخس، ادولفو بيـوي كاسارس، سيلفيا اوكامبو، مارتا لينشـس، ادواردو ماليّا، خوزيه بيانكو، وآخرين كُثر. أحببت رفقة الكُتّاب ومع هذا كنت خجولا جدا بينهم. كنت، بالطبع، تقريبا غير مرئي بالنسبة لهـم، لكن بين الحين والآخـر كان أحدهم ينتبه لي ويسأل: (هل تكتب؟) كان جوابـي دائما (كلا). لا لأنه لم أتمـن، أحيانا، أن أكون مثلهم ويكون أسمـي على كتاب قد ينال إعجاب الناس. كان الأمر ببساطة أنني كنت مدركا، بوضوح شديد، أن لا شيء يمكن أن أنتجه يوما يستأهل أن يوضع علـى نفس الرفّ بجانب الكتب التي أحبهـا. تخيّلْ كتاب يمكن أن أكتبه يلاصـق غلاف رواية لجوزيف كونـراد أو فرانز كافكا، هو أمر ليس فقط غـير وارد بل غير لائق. حتى الفتى المراهق، برغم كل عجرفته الغامرة، لا يفتقر إلى الحسّ بالسخرية.

لكنـي كنـت أستمـع. سمعـت بيـوي كاسارس يناقش الحاجة الى

العمــل بعناية على الأحداث المتعاقبة للقصة كــي نعرف بالضبط أين تتجه الشخصيات، ومن ثم نخفي الآثار، تاركين ففقط علامات للقرّاء ليعتقدوا أنهــم يكتشفون شيئا خفياعن الكاتب. سمعــت اوكامبو تشرح سبب أن تراجيديــا الأمور الصغيرة، لأناس عاديــين، كانت مؤثرة أكثر من تراجيدا شخصيــات معقــدة وقوية. سمعــت لينش تتحدث بحــب، بحسد، عن تشيكوف، ودينيفي عن دينو بوتزاتي، وماليّا عن سارتر ودوستويفسكي. سمعت بورخس يفكك قصــة لكبلنغ الى أجزائها العديدة ويعيد جمعها، مثــل الساعاتي فاحصــا آلة عتيقة دقيقــة. سمعت هــؤلاء الكُتّاب يروون لي كيــف انجــزت الأشياء التــي قرأتهــا وأحببتها. كنت كمــا الواقف في ورشــة سامعا الحرفيين الماهرين يتناقشون حــول المواد الأقوى، التركيبات الأفضل، الطرق الفضلى والتدابير التي يُصنع بها الشيء ليتوازن على زاوية صعبــة، ويظل يتكتك الى مــا لانهاية، أو كيف يمكن للشيء أن يكون مبنيا بحيث يبدو رقيقا وبسيطا على نحو مستحيل ومع هذا يحمل عددا هائلا من زنــبركات وعجلات مسننة معقدة. إستمعــت لا في سبيل تعلّم حرفة جديدة بل كي أعرف حرفتي على أفضل وجه.

في عــام ١٩٦٩، بعد قــراري أن لا أتابع دراســة جامعية، رحلت الى أوربا ومارست على نحو مشتت أعمالا مستقلة لعدد من الناشرين. كانت الأجــور سيئة، ولا تكفي ســوى لوجبات قليلة في الاسبــوع. ذات يوم، سمعــت أن صحيفــة أرجنتينية تعرضــ جائزة مقدارهــا خمسمئة دولار لأفضــل القصصــ القصــيرة. عزمت علــى المشاركة. كتبــت بسرعة، في الاسبانيــة، أربــع قصص يمكــن أن تُقرأ، ومضبوطــة في الشكل، لكن بلا حياة. سألت سيفيرو ســارداي، الذي كنت إلتقيته في باريس والذي كان يكتب باسبانية باروكية، غنية، ملأى بالإحالات الأدبية، أن يقرأ قصصي. أخــبرني انها رديئة جدا. (أنت تستخدم الكلمات مثل محاسب)، قال. (لا

تدع الكلمات تعمل عنك. لديك هنا شخصية يسقط أرضا ويفقد واحدة من عدستيه اللاصقتين. تقول أنه رفع نفسه <نصف أعمى> من الأرض. فكّرْ جيدا. الكلمة التي تريدها هي «سِّيكلوب»[11]) كتبت مطيعا كلمة <سيكلوب> في القصة وأرسلتها مع نصيبي من القصص. بعد شهور، سمعت أنني فزت. أحسست بالخجل أكثر من الفخر، لكني صرت قادرا على تناول وجبات ملائمة لعدة شهور.

مع هذا، لم أكن عازما بعد على الكتابة. خربشت بضعة مقالات، بضعة قصائد، جميعها قابلة للنسيان. لم تكن روحي فيها. مثل امرئ يحب الموسيقى ويحاول العزف على البيانو، متعهدا بالتجربة بدافع الفضول أكثر منها بدافع الهوى، ليرى كيف تُنجَز. ثم توقفت. عَملتُ للناشرين، إخترت مخطوطات وأشرفت عليها حتى وصلت الى الطباعة، إقترحت عناوينا لكتب ناس آخرين وجمعت انطولوجيات من أنواع مختلفة. كل شيء قمت به كان دائما في مجال قدرتي كقارئ. (كان النبي داوود موهوبا وعَرِف كيف يؤلف المزامير. وأنا؟ ماذا أستطيع فعله؟) سأل الحاخام أورين في القرن الثامن عشر. كان جوابه: (أستطيع أن اتلوها).

نشرت كتابي الأول عام ١٩٨٠. «مُعْجَم الأمكنة المتخيَّلة»، ثمرة عمل مشترك مع جياني غودالوبي، محرر ملهم تعرّفت عليه حين كنا نعمل لنفس الناشر الايطالي. فكرة الكتاب كانت فكرة جياني: دليل جاد لبلدان خيالية، قرأنا من أجلها أكثر من ألفي كتاب، بنشاط لا يملكه المرء الا اذا كان شابا. كتابة «المعجم» لم تكن ما أدعوه اليوم كتابة: أنها أكثر شبها بتعليق على الكتب التي نقرأها، ووصف تفصيلي

(١١) عملاق من جيل من العمالقة (في الأساطير اليونانية) ذو عين واحدة في وسط الجبين. [المورد]

لجغرافية، عادات، تاريخ، نباتات، وحيوانات أمكنة مثل أوز، روريتانيا، كريستيانوبولس. كان جياني يرسل لي ملاحظاته من ايطاليا، وكنت أكتب ملاحظاتي وأترجمها الى الانكليزية ومن ثم أعيد صياغة حصتي من فقرات المعجم، نثابر دوما على اسلوبنا اسلوب بيديكر[١٢]. لأننا نستخدم كلمات لعدد كبير من الأشياء، تصبح الكتابة مختلطة بسهولة مع أنشطة أخرى: البناء، القصّ، الإعلام، الدردشة، الجزم، النقد، الحديث الحلو، إصدار الأحكام، الإعلان، الهداية، الوعظ، الفهرسة، الإخبار، الوصف، الإيجاز، تدوين الملاحظات. نؤدي هذا المهام بمساعدة الكلمات، لكن لا واحدة منها، وانا على يقين، تؤسس كتابة. بعد سنتين، في ١٩٨٢، وصلت الى كندا. إعتمادا على «المعجم»، طُلِبَ مني نقد الكتب للصحف، الحديث عن الكتب في الراديو، ترجمة الكتب الى الانكليزية، ونقل الكتب الى مسرحيات. كنت راضيا تماما. مناقشا الكتب التي كانت مألوفة لي ولأصدقائي في شبابي لكنها جديدة على القارئ الكندي، أو قارئا للمرة الأولى الكلاسيكيات الكندية التي عكست على نحو مبهم صورة كلاسيكيات أخرى من ماضيّ، عثرت على المكتبة التي كانت لي وأنا في الرابعة أو الخامسة من العمر والتي كانت تواصل النمو كل ليلة، على نحو طموح، لا يلين. كانت الكتب ما تفتئ تنمو حولي. الآن، في منزلي في تورنتو، غطّت كل جدار، إحتشدت في كل حجرة. بقيت تنمو. لم أكن أنوي بالمرّة إضافة كتبي الخاصة الى هذه المكتبة المتضخمة.

بدلا من ذلك، مارست أشكالا مختلفة من القراءة. الإمكانيات التي

(١٢) دليل السائح، وهو في الأصل إسم من سلسلة أصدرها كارل بيديكر (١٨٠١- ١٨٥٩).

أتاحتها لي الكتب كانت وافرة. علاقة العزلة لقارئ مع كتبه تتفرّع الى دزينة من علاقات إضافية: مع الأصدقاء الذين نناقش معهم الكتب التي نحب، مع بائعي الكتب (القلّة منهم الذين بقوا أحياء في عصر السوبرماركت) الذين يقترحون عناوينا، مع الغرباء الذين يمكن أن نجمع لهم مختارات. إذ نقرأ ونعيد القراءة عبْر السنين، تتعدد هذه الفروع ويرجّع أحدها صدى الآخر. كتاب أحببناه في صبانا يعود الى ذاكرتنا عبْر صديق كنا منذ زمن طويل نصحناه بقراءته، إعادة طبع كتاب كنا نظنّ أنّا نسيناه تجعله جديدا في أعيننا، قصة قرأناها في سياق معين تمسي مختلفة تماما حين تأخذ غلافا آخر. الكتب تستمتع بهذا النوع المتواضع من الخلود.

ثم بالصدفة، بسبب سؤال لا جواب له، تغير موقفي أزاء الكتابة. (رويت القصة في مقال آخر تتضمنه هذه المجموعة، «في الذاكرة») كشف صديق لي، ذهب الى المنفى أثناء حكم الدكتاتورية العسكرية في الارجنتين، أن واحدا من مدرّسي مدرستنا الثانوية، شخص ساهم بشكل أساسي في تنمية حب الأدب في نفسي، كان يبلّغ طوعيا عن الطلبة للشرطة العسكرسة، عارفا أنهم يمكن أن يتعرّضوا للإعتقال والتعذيب وأحيانا للقتل. هذا المدرّس كان هو الذي يحدثنا عن كافكا، عن راي برادبوري[١٣]، عن جريمة قتل بوليكسينا[١٤] في قصص الفروسية الاسبانية من القرون الوسطى (ما زال بوسعي سماع صوته وأنا أقرأ الأسطر) التي تبدأ مع:

---

(١٣) راي دوغلاس برادبوري (١٩٢٠ – ٢٠١٢)، أمريكي، كاتب روايات خيال علمي ورعب. أشهر رواياته « فهرنهايت ٤٥١ ».

(١٤) هي إبنة بريام ملك طروادة، كانت مخطوبة لأخيل الذي قتله باريس شقيقها في معبد ابولو حيث كان سيتم الزواج. قتلها نيوبتوليموس إبن اخيل على قبر أبيه، ورواية تقول أنها إنتحرت على قبر أخيل.

A la qu'el sol se ponía

en una playa desierta

yo que salía de Troya

,por una sangrienta puerta

delante los pies de Pirro

...vide a Polyxena muerta

بعـد هذا الكشـف، واجهت خيـارا مستحيلا، أما أنـكار أن دروسه كانـت ذات قيمة أو أغلاق عينيّ عن شـر أعماله، أو (بدا ذلك مستحيلا) إدراك أن المركّـب الرهيـب للإثنـين موجود في نفسـ الشخص. لإعطاء شكل على هذا السؤال، كتبت رواية «وردت أخبار من بلاد أجنبية».

حسـب ما كنت أسمعه، اغلـب الكُتّاب يعرفون مـن عمر مبكر جدا أنهـم سوف يكتبون. شـيء، جزء من أنفسهم يصبـح معكوسا في العالم من حولهـم، بالطريقة التي يراهم بها الآخرون أو بالطريقة التي يرون بها هـم أنفسهم يضفون كلماتا على الأشياء اليوميـة، يقول لهم أنهم كُتّاب، نفس الشـيء الذي يقول لأقرانهـم أنهم أطباء أو طيّـارون. شيء يقنعهم بأنهم أختـيروا لهذه المهمة الخاصة وأنهم عندما يكـبرون سيُدمغ إسمهم على غلاف كتاب، مثل شارة حاج[١٥]. أعتقد ان شيئا قال لي أنني سأكون قارئـا. اللقاء مع صديقي المنفي حدث عـام ١٩٨٨؛ لهذا فكرة أن أكون كاتبـا لم تصبح ممكنة على نحو قوي قبل ان أبلغ الأربعين. الأربعون هي زمن التغيير، الوقت الذي نستخرج فيه من خزانات الذاكرة العتيقة الأشياء التي خلفناها وراءنا، وكانت مقصية في الظلام، ومواجهة قواها الكامنة.

---

(١٥) شارة مصنوعة من القصدير، كان يرتديها الحجاج الرومان الكاثوليك في القرون الوسطى.

كان عزمـي واضحـا. إن تكـن النتائج غير ناجحة فذلـك لا يغيّر من طبيعـة هـدفي. الآن، أخـيرا، أردت أن أكتـب. أردت أن أكتـب رواية. أردت أن أكتـب روايـة ستوضـع في كلمـات - كلمات أدبيـة، كلمات تشبـه تلك التي شكّلت الكتب التي على رفوفي، كلمات برّاقة - تبدو لي مـن المستحيل أن تكون منطوقة. حاولـت. في الفسحة بين وظائف لقمة العيش، في الصبـاح المبكر أو في آخر الليل، في غـرف الفنادق والمقاهي عندما يضطرني واجب الى السفر. كنت أجمّع مقاطعا من قصة عن إنسان ذي طبيعتين، أو عن طبيعة وحيدة مقسّمة. «دكتور جيكل ومستر هايد»، التـي قرأتها أثناء ليلة رهيبة واحدة حين كنت في سن الثالثة عشرة، لم تكن أبدا بعيدة عن أفكاري. أحسست بحاجة شديدة الى وقت غير منقطع كي أستمرّ بالعمل على روايتي، وان لا أفقد السرعة، تطوّر الأحداث، المنطق، و، أكـثر من أي شيء آخر، الإيقاع. أقنعت نفسي بأني أستطيع الإستئناف بعـد أيام أو أسابيع من المقاطعـة. تظاهرت بأن النقص في التركيز كان غير مهم وسأكون قادرا علـى المواصلة حيث توقفت، تماما مثل مواصلة قصة كنـت أقرأهـا في المكان الذي وضعت فيه المؤشّـرة. كنت مخطئا، فالنقص الى الوقت غـير المقاطَع لم يكن السبب الوحيـد لفشلي. دروس الأساتذة أثنـاء مراهقتي بدت لي الآن بلا نفع. بضعة مشاهد كان لا بأس بها، لكن الرواية لم تكن كذلك.

كانـت تنقصنـي البراعة. يمكن للقـارئ أن يعرف متى تـؤدي الجملة وظيفتهـا أو لا، عندما تتنفس، تنهض وتسقط على إيقاع المعنى الذي تعبّر عنـه، أو عندما تكون الجملة متيبسة، كما لـو أنها محنطة. يدرك هذا أيضا القـرّاء الذين يتحوّلون الى كُتّـاب، لكنهم لا يستطيعون أبـدا تفسيره. ما يستطيـع الكتّاب فعله هو تعلم قواعد النحو والهجاء، وفن القراءة. سوى هـذا، أي تفوق قد ينجزوه سيكون ثمرة فعلهم ببساطة ما يحاولون فعله،

تعلّـم الكتابة بالكتابــة، في حلقة مفرغة جميلة تنــوّر نفسها في كل دورة جديــدة. (هناك ثلاث قواعد لكتابة كتاب جيد)، يقول سومرست ماوم. (لسوء الحظ، لا أحد يعرف ما هي).

لــكل شخص تجربة حياة؛ الموهبة في تحويلها الى <تجربة أدبية> هي مايفتقدهــا أغلبنا. وحتى لو كان لنا تلــك الموهبة الخيمائية، فأي تجربة يُتــاح للروائــي أو الروائيــة إستخدامها في محاولة لروايــة قصة؟ موت الأم، مثــل الراوية في رواية آليس مونــرو «ماتريا»؟ رغبته الآثمة، كما في روايــة توماس مان «مــوت في فينيسيا»؟ دم شخــص حبيب، مثل السيــد الذي يــرى تابعه مقطــوع الرأس ويفكّر كم هــو جميل اللون القرمزي على الأرضية الخضــراء، في رواية مارغريت يورسنار «كيف نجــا وانغ فو»؟ هل هو مخوَّل بإستخدام حتــى الأسرار الحميمة لعائلته، لأصدقائه، لاولئك الذين وضعوا ثقتهم فيه ويمكن أن يروِّعوا بمشاهدة أنفسهــم يتحدثون بــكلام خصوصي أمام جمهور مــن القرّاء؟ عندما كانــت الروائية ماريــان آنجل تسمــع، برفقة كُتّاب آخريــن، عن شيء يروق لها، مهمــا كان سرّيا، فإنها تصرخ، (هــذا لي!) مطالِبة لكتابتها بالأخبــار المثيرة. من الواضح أنه في مملكة الكتابة ليس ثمة قيود عادية على الصيد والجمع.

أنــا، أيضا، حاولــت أن أعمل مــن التجربة، باحثا عــن اللحظات والأحــداث لأؤثث الشيء الذي كنت أستدعيــه من الظلال. إخترت لشخصيتــي الرئيسيــة وجــه رجــل رأيــت صورته يومــا في الجريدة، وجه عطــوف، لطيف، ذكي، والذي إكتشفت فيمــا بعد أنه يعود الى

كلاوس باربي[١٦]. ذلك الوجه المضلِّل يلائم شخصيتي تماما، كما فعل الإسم، بيرينس، إسم إستعرته من جنتلمان غريب إلتقيته على سفينة من بوينس آيرس الى أوربا، وهو كاتب كان من عادته السفر ذهابا وايابا عبْر الأطلنطي، لايقضي ابدا وقتا في ميناء المكان المقصود. روى لي ذات ليلة، كنت أعاني فيها من نزلة برد حادة وحمى عالية، قصة لافكاديو، الذي إرتكب فعلا لا مبرر له برمي ميدي الساذج من قطار منطلق في رواية جيد «أقبية الفاتيكان». وصفت الجزائر على أساس ذكرياتي عن بوينس آيرس (مدينة فرنسية زائفة أخرى على البحر)، وكيبيك الشمالية على أساس ذكرياتي عن زيارة الى بيرسي. لوضع نهاية للقصة، إحتجت الى وصف أعمال رجل مهنته التعذيب، لكن لا التعذيب نفسه. تخيّلت أحد ما يطبّق الطرق الوحشية لا على إنسان بل على جماد، شيء بلا حياة. في ثلاجتي المهمَلة كان يوجد ساق كَرَفس قديم. تخيّلت ما سيكون عليه لو عُذِّب. على نحو عجيب إنتهى المشهد الى أن يكون جيدا. لكن كان عليّ بعد أن أجد كلماتا يسوّغ بها المعذِّب أفعاله. لم أعرف كيف أفعل ذلك. (عليك أن تضع نفسك في مكانه وتفكر مثله)، نصحتني صديقتي الروائية سوزان سوان. لم أكن أعتقد أنّي قادر على ذلك. على نحو مخزٍ، أدركت أنه يمكنني التفكير بافكار المعذِّب.

لكن برغم لحظات قليلة ناجحة، ترددت الكتابة، تعثّرت، فشلت. محاولة قول أن رجلا يدخل غرفة، أو أن الضوء في الحديقة تغيّر، أو أن الطفل أحسّ بأنها كانت متوعّدة، أو أي شيء بسيط دقيق نعرّفه

(١٦) نيكولاس كلاوس ياربي (١٩١٣- ١٩٩١) ضابط نازي، كان يعمل في صفوف الغستابو، مسؤول عن الكثير من المذابح، وأطلق عليه لقب سفاح ليون.

(أو نؤمــن بأننا نعرّفه) في كل لحظة من كل يــوم، هو، كما إكتشفت، واحد من أكثر المساعي الأدبية صعوبة. نحن نعتقد أن المهمة سهلة لأن مستمعنــا، قارئنا له وزنه المعرفي ومن المفروض أن يحدس رسالتنا، أن (يعرف ماذا نعني). لكن في الواقع، الإشارت التي تمثّل الأصوات التي تنشّط الأفكار التي تستحضر الذاكرة التي تُخرِج التجربة الى النور التي تثير العاطفة، تتفتت تحت ثقل كل مايجب عليها حمله وتؤدي بالكاد، وبصعوبة، غرضها الذي صُمِّمت من أجله. متى ما فعلتْ ذلك يعرف القارئ ان الكاتب نجح وهو ممتن للمعجزة.

يلاحــظ جِي كي تشسترتون في واحدة مــن مقالاته أن (في كل كتاب هنــاك خمس أو ســت كلمات مطمورة في مكان مــا والتي من أجلها في الواقع ستكون كل الكلمات الباقيــة مكتوبة). أعتقد أنه يمكن لكل قارئ العثــور عليها في الكتب التي يحبها حقــا؛ لست متأكدا من أن كل كاتب يمكنــه ذلك. فيما يخصّ روايتي، لدي فكــرة ضبابية عمّا يمكن أن تكون عليه تلك الكلمات، وأشعر الآن (سنوات كثيرة جدا بعد الواقعة) بانها لو خطرت لي في حينها في بداية العملية لكانت كافية.

الكتــاب الذي أنهيتــه لم يكن ما تخيّلتــه، لكن الآن أنــا أيضا كاتب. كنــت أنا أيضا (بالمعنى الحرفي) بين أيدي القرّاء الذين ليس لهم دليلا على وجودي ســوى كتابي، فقيّموني، إهتموا بــي، أو، على الأرجح، نبذوني دون أي إعتبــار لأي شــيء آخــر إستطعت تقديمه مــا وراء الحدود الضيقة للصفحــة. مَــنْ أنا؟ من كنت، مــاذا كانت آرائي، ما هــي مقاصدي، كم هــي عميقة معرفتي بالموضوع، كم كان مخلصا إهتمامي بالسؤال المركزي في الكتــاب – كانت هذه بالنسبة لهم مــبررات غير هامّة. مثل شبح محوّم مثابــر، يتمنى الكاتــب أن يقول للقارئ (بوسعــك الضحك على سخافة هــذا المقطع) أو (يمكنك البــكاء على هذا المشهد)، لكــن عندئذ سيكون

القـارئ ملزما بالجـواب: (ما دمت متلهفا على طـرح رأي، لماذا لاتبدي رايك أنت؟) أي شيء فشلت في نقله في روايتي كان هناك، ولا أي قارئ يحـترم نفسه يمكنه أن يوفّر، من لا شيء، الضحك أو الحزن الذي أغفلته. في هذا المشهد أنا دائما محيّر بالسخاء الذي يتفق عليه قرّاء معينون لإصلاح نقائص كتّاب فاشلين. ربما يجب أن يكون الكاتب لا مجرد كاتب متوسط الجودة بل رديئ برمته كي يثير هذه الإستجابة السامرية[17].

لا أعـرف مـاذا كان المسؤول – من العدد الكبير مـن النصائح المقدَّمة لي من كبـار الأدباء، الكتب التي تُحتذى مثـلا، الأحداث النموذجية التي شهدتهـا أو الأقاويل المخدِّرة التـي سمعتها خلال حياتي – عن صفحاتي القليلـة الناجحة. عملية تعلّم الكتابة تورث الحزن لأنها غير قابلة للتعليل. لا مقـدار العمل الشاق، الهدف السامـي، المشورة النافعة، البحث الخالي من الأخطاء، التجربة الأليمة، حُسْن الإطلاع على الكلاسيكيات، الأذن الجيـدة للموسيقى، والـذوق في الأسلوب هي ضمانـة لكتابة جيدة. (لا قلـم، لا حـبر، لا منضـدة، لا غرفة، لا هـدوء، لا رغبـة)، كتب جيمس جويس الى أخيه في ٧ كانون الأول ١٩٠٦. فعلا.

شـيء، مساق بمـا كان يدعـوه الأقدمـون المُوْزيّـة[18] وندعوه نحن، بخجـل، الإلهام، يختار ويجمع، يقصّ، يخيـط، ويرفو سترة من كلمات ليكســو أي شـيء (فائق الوصـف أو غير هام) يحـرّك في أعماقنا شبحا. أحيانا، لأسباب، تظل أبدا غير واضحة، كل شيء يلائم: الشكل مضبوط،

---

(١٧) نسبة الى السامرة في فلسطين. وهنا تشير الى صفة الطيبة عند السامري الذي هو دائما على استعداد لمساعدة الآخرين دون مقابل (كما ورد في إنجيل لوقا).

(١٨) إحدى الإلاهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم (في الميثولوجيا الاغريقية). [المورد]

وجهـة النظر صائبة، النغمة والتلوين مناسبـان، وفي سطر أو مقطع يمكن للشبـح أن يكون مرئيا مكسوا بالريش بالكامل في كل غموضه الرهيب، غـير منقول الى أي شيء آخر، ليسـ في خدمة فكرة أو عاطفة، ليس حتى جـزءً من قصة أو مقالة، بل محض وَحْي: شـكل من الكتابة، وفقا للمجاز القديم، يكون مماثلا بالضبط للعالم.

في النصـف الأول من القرن الثامن عشـر، كان من المألوف في فرنسا لمرتادي المسرح، الأثرياء منهم، أن يدفعوا ثمن مقاعد لا قرب الاوركسترا أو في المقصـورات بـل علـى خشبة المسـرح، ممارسة شائعـة جدا الى حد أن هـذا الجمهور التطفلي كان يفـوق أحيانا عدد الممثلـين. أثناء العرض الأول لمسرحية فولتير «سميراميس»، كان هناك الكثير من المشاهدين على الخشبة بحيث أن الممثل الذي كان يؤدي دور شبح الملك نينوس تعثّر وكاد يسقـط، وبذلك أفسد مشهدا دراميا رئيسيا. وسط رنين الضحكات التي تلـت ذلك، يقـال أن فولتير نهض واقفا وصـرخ، (Place à l'ombre!) (إفسحوا مجالا للشبح!)

هـذه الحكاية مفيـدة. مثل خشبـة المسرح، حيـاة الكتابـة مركّبة من براعـة متوازنة، إضاءة إيحائية مضبوطة، توقيت صحيح، موسيقى دقيقة، والتركيبـة السرّيـة للمهـارة والتجربة. لأسبـاب مختلفة – المـال، المكانة، الصداقـة، والإلتزامـات العائلية – يَسمـح الكاتـب لحشد مـن المتطفلين بالجلوس على الخشبـة، فيصبحون عندئذ مساهمين لا إراديين – يحتلّون المكان، يفسـدون تأثيرا معينا، يعترضون الممثلـين – والذين يتحولون في النهايـة الى أعـذار، أسبـاب للفشـل، مشاغَلة محترمة، ومغريـات مبررة. النجاح في الكتابة (أعني كتابة شيء جيد) يتوقف على أشياء هشة صغيرة، ومهما كان حقيقيا أن العبقرية يمكنها ان تزيل كل العقبات – كتب كافكا تحفه الدبية في رواق منزل والـده العدائي وثِرفانتس إخترع دون كيخوته

في السجن – فأن مجرّد موهبة تتطلب أمكنة عقلية أقل إكتظاظا، أقل تقيدا، من مثل التي يسمح بهــا الكتّاب لأنفسهم عادة. الشبح بحاجة الى مجال. وحتى حينئذ، لا شيء مضمون.

في هــذه الأثناء، يقيّم القــارئ، الذي هو أنا، الكاتــب، الذي تدبرت بطريقة وأخرى أن أكونه، بتسامح مرح، حين يستنبط ستراتيجيات لحرفته الجديــدة. الشبح الذي يحــوم في الظلام هو قوي على نحو مطلق وهش، مغو على نحو هائل ومرعب قليلا، يومئ إليّ (أظنه يومئ) إذ أعبر من ضفة الصفحة الى الضفة الأخرى.

حول أن تكون يهوديا

(حسنٌ، الآن رأينا بعضنا)،
قال وحيد القرن، (إن آمنت بي، سأؤمن بك. إتفقنا؟)

« عبْر المرآة» الفصل ٧

قلّما قرأت كتبا بعناوين مثل «الهوية الفرنسية، مقال عن الذكورية»، «ما معنى أن تكوني امرأة». لهذا قرأت، بشيء من التردد، قبل بضعة سنوات، نسخة من المقالة التحذيرية لآلان فينكيلكرو «اليهودي المتخيَّل». خلال واحدة من تداعي الأفكار السيريذاتية الغريبة التي يستدعيها كتاب ما، خطر لي فجأة، من مكان بعيد وزمن طويل، حدثا كنت نسيته. ذات ظهيرة، عندما كنت في السابعة من العمر، راكبا الحافلة في طريق عودتي من المدرسة الانكليزية في بوينس آيرس، التي كنت لتوي بدأت الدوام فيها، صاح بي من مؤخرة الحافلة فتى، لم أعرف إسمه أبدا، (هيه، يهودي! إذن، والدك يحب المال؟) اتذكّر أنني ذهلت كثيرا بالسؤال الذي لم اكن أعرف إجابة عنه. لم أكن أعتقد أن أبي كان مولعا بشكل خاص بالمال، لكن كان ثمة تلميح مهين في لهجة الفتى لم أستطع فهمه. أهم من كل شيء، كنت مدهوشا أن أدعى <يهوديا>. كانت جدتي مواظبة على الذهاب الى الكنيس، لكن والديّ لم يكونا متدينين، و لم أر نفسي أبدا في إطار كلمة إعتقدت أنها كانت مُفْرَدة لكبار السن من جيل جدتي فقط. لكن بما أن الألقاب المخصصة لنا تلمّح الى تعريف، كنت مجبرا، في تلك اللحظة (رغم انّي لم أكن أدرك ذلك حينذاك) على الإختيار: قبول هذه

الهويـة الصعبة، الواسعة أو إنكارها. يـروي فينكيلكرو في كتابه عن لحظة مماثلـة ويقرّ بشمولية تجربة كهذه، لكـن موضوعه هو ليس إرث الكراهية. (أنا نفسي)، يكتـب فينكيلكرو، (أريد أن أتكلم عن قضية معاكسة واتأمل فيهـا: قضيـة طفل، مراهـق ليس فخورا فقط بـل سعيد بأن يكـون يهوديا والـذي بـدأ، شيئا فشيئـا، يتساءل مـا إذا لم يكن من الظلـم العيش ببهجة كشخص مستثنى أو مبعـد). أفراد الهوية المفترضة هـؤلاء، ورثة معاناة لم يكونـوا معرّضين لهـا شخصيا، يدعوهم فينكيلكـرو، بحاسّة تمييز للكلمة الصائبة، يهود <متخيَّلين> أو <نظريين>.

أنـا متأثـر بالطريقة التي تبدو فيها هذه الإشـارة الملفتة نافعة جدا لطرح سـؤال طالما حيّرني: كيـف يؤثر إدراك من أكون أنا علـى إدراكي العالم من حولي؟ كم هو مهم بالنسبة لآليس أن تعرف مَنْ تكون هي (الطفلة الفكتورية كما يراها العالم) حين تطوف عبْر غابة المرآة؟ من الواضح انه مهم جدا، بما أن هـذه المعرفة تحدد علاقتها بالمخلوقـات الأخرى التي تلتقيها. على سبيل المثـال، بنسيانها مَنْ تكون، يمكـن لآليس أن تكون صديقة ظبي صغير كان نسـى أنه ظبي. (هكذا أخـذا يتمشيان معا في الغابـة، وذراع آليس تطوّق بحنـان عنق الظبـي الناعم، حتى بلغا حقلاً آخـرا مفتوحا، وهنا قفز الظبي في الهواء قفزة مفاجئة، ونفض نفسه يحررها من ذراع آليس. <أنا ظبي!> صـرخ بصوت من البهجة. <يا سلام! وأنت طفلة بشرية!> والتمعت نظرة ذعـر مفاجئة في عينيه البنيتين الجميلتين، وما لبـث أن إندفع بعيدا كالسهم باقصى سرعته).

حول هذا المفهوم للهوية المركّبة، توسّع فينكيلكرو بمثابرة في سياق من الأسئلة حول ماذا يعني أن تكون يهوديا (أو، سأضيف انا، أن تكون آليس أو ظبيـا) ورفض، بما أن كل تعريف هـو تحديد، إعطاء هذه الأسئلة أجوبة حاسمـة. الرئيسي في بحث فينكليكرو هو الإفـادة المبتذلة فيما يبدو بأن

اليهود <موجودون>، بأنه مهما يمكن أن تكون هويتهم، على نحو فردي أو كمجموعة، فأن لهم حضور لم تستطع حتى الآلة النازية أن تمحوه. هذا الوجـود لم ينشأ بسهولة، ناهيك عن أنه لم يُصنَّف. (إسمع دكتور)، كتب هاينريشـ هاينه، (لا تتحدث معي عن اليهوديـة، فأنا لن اتمناها حتى لألّد أعدائـي. وصمات عار وخزي: ذلك كل ما يأتي منها. إنها ليست ديانة، إنهـا بليّة). صرخـة (لماذا أنا؟) التي أطلقها كل يهـودي مضطهد، يرددها اليهـودي المتخيَّل بآهة سأم. مستخدما نفســه كمثال، يعترف فينكليكرو بأنــه من جانــب يعلن على الملأ أمنيتــه بأن يكون يهوديـا بينما هو نفسه، من جانــب آخر، نقيض لليهودية، محوّلا نفسه الى <آخر> ويصبح رسولا لرفاقه غير اليهود: في هذا أنا أرى نفسي بجلاء. عندما كان والداه يشيران الى الهولوكست، كان يذكّرهمـا بفيتنام؛ عندما يذكرون معاداة السامية، ينوّه هو الى أنه لا يوجد جامع نفايات يهودي واحد في باريس. (لماذا أنا؟) أضحت (لماذا انا لست شخصا آخرا؟).

في غابـة المرآة هذه، فقد اليهـودي المتخيَّل كل حسّ بالإنتماء؛ لهذا اليهـودي لا يمكن أن توجد <نحن> يهوديـة. تقاليد التعصُّب تفهم هذه الـ <نحن>.بمعنى المجتمع السرّي للمؤامرات الشائنة والهيمنة على العا لم؛ إستجابة اليهـودي المتخيَّل كانت إنكار التضامن، الإعلان أن (ليس هناك <نحن،> لليهود هي شأن خاص) – حتى برغم أنها اليوم مرة اخرى تعتبر نفسها جماعة. لكن لماذا، يسأل فينكيلكرو بحدّة، (يجب أن يبقى التعبير الجمعـي ميدانا حصريا للسياسة؟ لماذا أي شـيء ليس <أنا> هو بالضرورة شأنـا خاصا بسلطة أو دولة؟) لمـاذا لا يمكن لليهودي أن يكون <أنا> من دون إمّا الإختباء أو المطالبة بالإنتماء الى الملايين المذبوحة من الماضي؟

هذه هي مياه اقليمية خطرة. ربما الأمر هو ليس ضرورة تذكّر الإضطهاد الـذي تعرّض له الأسـلاف والذي هو محل شكّ، بل هو وهم البطولة التي

يستتبع كنتيجة لا بدّ منها. اولئك الذين يعلنون إحتقارهم لأندادهم الذين يعيشـون (في نسيان التاريخ)، ينسـون بدورهم أن هويتهم المشكوك فيها معلّقـة على (وهم التاريخ). على الشريـط الوهمي المنسوج لماضي كهذا، ماضـي يبـارك كل اليهـود بعائلـة حاشدة بعيـدة في الزمـان وواسعة في المكان، يشعر اليهـود الشباب احيانا بانهم ليسوا سوى مشاهدين. مراقبا جدتـي توقد شمـوع السابات، تتلو الصلوات الشعائريـة إذ ترسم بيديها دوائـرا متعاكسة حـول النور المتراقص، لا أحسّ بتقـارب مع الظلام، مع الأمكنـة العتيقة للغابة والسـديم الشتوي واللغة العتيقـة التي جاءت منها هـي. هي كانت جدتي، لكن وجودها بـدأ وإنتهى في حضوري؛ كانت بالكاد تتحـدث عن الأسلاف أو عن المكان الـذي ولدت فيه، لذلك في ميثولوجيتي كان لقصصها الموجزة المجزّأة صلة بحياتي اقل بكثير مما كان لمشاهد من غريم وآليس.

إن يكـن لليهودية وصيـة رئيسية، يحاجج فينكيلكـرو، فلا يجب ان تكـون (مسألة هويـة، بل ذاكرة: لا لمحـاكاة الإضطهـاد، وإقامة مسرح للهولوكوسـت، بل لتكريم الضحايا). لإبعاد الهولوكوست عن الإبتذال، كـي لا يُدان اليهـود بموت مـزدوج: بالقتل والنسيان. حتـى هنا، صلتي بـذاك الرعب كانـت بديلة: على حد علمي، لم تخسـر عائلتنا أقرباء على يـد النازيين، فوالدا كل من أبي وأمي هاجـرا قبل وقت طويل من الحرب العالميـة الأولى الى واحدة من المستعمرات التـي أقامها البارون هيرش في شمال الارجنتين لتوطين اليهود المنفيين، حيث جماعة الغوتشو(١٩)، الذين يحملـون اسماء مثل ايسـاك وابراهام، يصرخون علـى ماشيتهم باللهجة اليِدية. لم اكن أعرف عن الهولوكوست حتى بلغت سن المراهقة، وحينها

(١٩) رعاة البقر في السهول المترامية الأطراف في امريكا الجنوبية.

فقط بقــراءة اندريه شــوارز– بارت وآنــا فرانــك. اكان إذن هذا الرعب جــزءً من تاريخــي أيضا، مختلف عن ذلك الذي نحــن جميعا كبشر شركاء بــه؟ اللقب المقذوف عليّ بإهانة في تلك الحافلــة المدرسية البعيدة منحني مواطنــة في ذلك الشعب الحكيم، القديم، المحاصَـر، المستجوَب، العنيد؟ هل كنت – أكون – جزءً منهم؟ هل أنا <يهودي>؟ من أكون أنا؟

آليس طفلــة بشرية، والظبي، واحد من الطرائــد، يرجعّان صدى هذا الســؤال الأخير، ومثلي هما مغويان بجواب عليــه لا بكلمات ناشئة عن معرفتهما مــن يكونان هما نفسيهما بل بكلمــات مصاغة من قبل اولئك الذيــن يقفون في الخارج ويشــيرون بأصابعهم عليهمــا. كل مجموعة هي هــدف للتعصّب لهــا هذا القوله: نحن اللغة التي بهــا نحن ناطقون، نحن الصــور التي بها نحن مدرَكــون، نحن التاريخ المحكومــون بتذكّره لأننا محرومــون من دور فعلي في الحاضــر. لكننا أيضا اللغة التي بها نشكّ بهذه الإدّعاءات، الصور التي نُبطل بها هذه الأحكام المسبقة. ونحن أيضا الزمن الــذي فيه نعيش، زمن لا يمكننا فيه أن نكون مغيبين. لنا وجود خاص بنا، و لم نعد نرغب بالبقاء متخيَّلين.

في هذه الأثناء، في جزء آخر من الغابة

(الميدان السابع كله غابة، على أي حال، سيدلّك واحد من الفرسان على الطريق).

«عبْر المرآة» الفصل ٢

أيام كنت قارئا شرهـا لكتب القصص المصوَّرة، كان يثيرني دائما سطرا أكـثر من غـيره، لأنه كان يَعِد بكشف ماجرى في مـكان آخر خلف اطوار القصـة الأكثر وضوحا، كان السطر هو (في هـذه الأثناء، في جزء آخر من الغابـة...) – وغالبا ما كان محبّرا بحروف كبـيرة في الزاوية العليا اليسرى مـن الإطار. بالنسبة لي (الذي يعجبنـي القارئ المخلص الذي يرغب بقصة لانهائية) وعَدَ هـذا السطر بشيء قريب من تلـك اللانهاية: إمكانية معرفة مـا كان حدث على ذلك المفرق الآخر مـن الطريق، الطريق غير المحجوز، الـذي هو بالكاد ظاهـر للعيان، السبيل الغامض والمهـم معا الذي يقود الى جزء آخر من غابة المغامرات.

رسْم خريطة للغابة

تبّاً للتوتر. طوبى للإسترخاء.
وليم بليك

في منتصـف القـرن الثالـث قبـل الميـلاد، أخـذ شاعـر سيريـن[٢٠] كاليماكوس على عاتقه مهمة فهرسة نصف مليون مجلّد في المكتبة الشهيرة

(٢٠) مدينة اغريقية قديمة في شمال أفريقيا، قرب السواحل الليبية، كانت منذ القرن الرابع قبل الميلاد مركزا فكريا عظيما بمدرسة بارزة للطب. [أكسفورد]

لمدينــة الاسكندرية. كانــت مهمة هائلة، لا فقــط بسبب عدد الكتب التــي كان يجب أن تُعايَــن، يُنفَض الغبار عنهــا، وتُصَّف في رفوف، بــل لأنها تستلزم تصــوّرا لنظام أدبــي كان يُفترَضــ أن يعكس نظاماً أوســع للكون. في نسْب كتاب معــين الى رفّ معين – هوميروس الى <الشعر> أو هيرودوتس الى <التاريخ>، على سبيل المثال – كان على كاليماكوس في البدء تحديــد أن كل الكتابات يمكن تقسيمها في عدد معين من الفئــات، أو، كما دعاها هــو <pinakes>، <طاولات>؛ ومــن ثم كان عليه أن يقرّر الى أي فئة تنتمي كل من الآف الكتب غير المصنّفــة. قسّم كاليماكوس المكتبة الجبّــارة الى ثمان طاولات، كانت تضــمّ كل واقعة محتملة، حدس، فكر، خيال كُتب يوما على عجل في ورق البردي؛ أمناء المكتبات المستقبليون ضاعفوا هذا العدد المتواضع الى مــا لانهاية. يتذكّر خورخه لويس بورخســ أن في النظام العددي الببليوغرافي في بروكسل، رقم ٢٣١ يتطابق مع <الله>.

مــا من قــارئ استمدّ يوما متعة من كتاب كان لــه ثقة كبيرة بطرق الفهرســة هذه. فهرست الموضوع، الأجناســ الأدبية، مدارس الفكر والاسلــوب، أدبــاء مصنّفون حســب الجنسية أو العِــرق، خلاصات وافية كرونولوجية، وانطولوجيات موضوعاتية توحي للقارئ بمجرد واحدة من وجهات نظر متعددة، غير شاملة، لا تكتشط حتى الأتساع والعمق لقطعة غامضــة من الكتابة. كتب ترفض أن تجلس هادئة على الرفوف: «رحــلات غوليفر» يقفز مــن <الروايــات التاريخية> الى <الاهجوات الاجتماعية> الى <أدب الأطفال>، ولن يكون مخلصا لأي من هــذه التصنيفات. قراءتنا، التي تشبه كثــيرا نوازعنا الجنسية، هي متعددة الجوانب ومرنة. (أنا كبير)، كتب والت ويتمان، (أنا أضمُّ التعددات).

مفهـوم <الأدب اللوطـي> هـو مضلـل لثلاثـة أسبـاب: أولا، لأنـه يتضمن فئـة أدبية ضيّقة مبنيـة على النوازع الجنسيـة لمؤلفيها أو شخصياتهـا؛ ثانيا، لأنه يتضمن فئة جنسيـة ضيقة وجدت بطريقة ما تعريفهـا في شكل أدبي؛ ثالثـا، لأنه يتضمن فئة سياسيـة ضيّقة تدافع عـن مجموعة محددة من حقوق الإنسـان لمجموعة جنسية معينة. ومع ذلك، مفهـوم <الأدب اللوطي>، وإن يكن حديثا، موجود بلا شك في أذهـان الجمهـور. محـلات كتب معينـة لها رفوف مـن <الأدب اللوطـي>، ناشرون معينون ينشـرون سلاسل من <الأدب اللوطي>، وهنـاك مجلات وجرائد تنشـر بإنتظـام قصصا وأشعـارا تحت عنوان <الأدب اللوطي>.

ما هو إذن هذا <الأدب اللوطي>؟

تحت طائلة الإتيان بحشو، نقول إنّ ما هو مفهوم بشكل عام بمصطلح <أدب لوطي> هو الأدب الذي يخصّ مواضيع اللواطة. يمكن لهذا أن يترجّـح من التلميحات الغامضة حول (الحـب الذي لا نجرؤ على النطـق بإسمه)، حسـب عبارة اللورد آلفـرد دوغلاس، الواضحة في كتابات القرن ١٩، الى السجـلات التاريخية لحياة اللواطة في عصرنا من قبل مؤلفين قـد يكونوا أو لا يكونوا لوطيين. أحيانا، الكتب التي تعالـج مواضيعَ غير لوطية بقلم كتّاب لوطيين (إي أم فورستر «ممر الى الهنـد»، ادوارد ألبي «من يخاف فرجينيا وولف»، على سبيل المثال) تحتـل الرف ذاتـه الذي يضم <الأدب اللوطـي> بوصفها كتب ذات محتوى لوطي صريح - «الكسيس» مارغريت يورسنار، أو «قبلة المرأة العنكبـوت» مانويل يونغ - كما لو أن الناقد، المحرر، أو بائع الكتب كانـوا يحاولون بعمد فهرسـة الشخص، لا عمـل الشخص. يرفض كُتّاب معينون أن يُصنَّف عملهم بـ <اللوطي> (باتريك غَيل، تيموثي

فينــدلي) ويشيرون اليه بكونه (كتب مــن تأليف كُتّاب تشاء الظروف أن يكونــوا لوطيــين). كما هي العــادة مع هذا النوع مــن التصنيف، الإستثنــاءات لأي تحديــد مقــترح تجعــل العمليــة في النهايــة عقيمة، بحيــث انه في كل وقت يُستخدَم فيه التصنيــف لا بد أن يُعاد تعريفه. كلــود جَي سمرز، في مجموعــة مقالاتــه <الأدب الروائي اللوطي> يعرّف موضوعه بكونه (تقديم روائي للذكورية اللوطية بواسطة كُتّاب رجال لوطيين أو نساء سحاقيّات). يهمل هذا عددا كبيرا من الأعمال المكتوبــة من قبل كُتّاب غــير لوطيين، التي هي بالتــالي مبعدة ببساطة بسبــب النزعــة الجنسيــة لمؤلفيهــا. التفضيلات الجنسيــة لكاتب ربما تحــرّف النص، لكن القارئ لا يحتــاج الى دراسة دقيقة من «الناشينال انكوايــرر»[٢١] ليكون قادرا على قــراءة الأدب. ما يقال عن دي أتش لورنســ أنه كان منجذباً الى النســاء الأكبر سناً قد يؤثر أو لا يؤثر على الاستمتــاع بـ «عشيق الليدي تشاترلي»، لكنــه بالتأكيد ليس جوهرياً لقــراءة تلك الروايــة الشهيرة جداً. دراسة حياة ملفيــل قد تلقي ضوءً علــى العناصر الايروتيكيــة اللوطية في «موبي ديــك»، لكن هل هذه الدراسة هي جوهرية لاكتشاف تلك العناصر؟ وهل تكون قصة قصيرة لويليام فوكنر عن موضوع لوطي مقروءة فقط لو كان لدينا برهانا عن تجربتــه في هذا الحقل؟ ألا تلمّح كلمة <Fiction> [قصة خيالية] الى خلــق مخيلة أكثر منها الى عالم مجرّب ماديا؟ وإذا كانت معرفة النزعات جوهرية لفهم نصّ ما، ألن تكون قراءة الأدب المجهول (والكثير من الأدب الايروتيكي مجهول) مستحيلة في النهاية؟

---

(٢١) صحيفة تابلويد امريكية، تأسست عام ١٩٢٦.

الطريقة الجِنيَّة في الكتابة[٢٢] التي تعتمد على قوة المخيلة.

جون درايدن «الملك آرثر»

كل نــوع أدبي يتكر ماقبــل تاريخه الخاص به. أدغــار ألن بو إخترع القصــة البوليسية، وبهــذا أتاح لنا تضمــين حكايات قديمة قِــدَم الكتاب المقدّس في هذا الصنف. تصنيــف <الأدب اللوطي> هو إبتكار حديث، ربما ليســ أقدم من تاريــخ تأسيس المجلــة اللوطيــة «كريستوفر ستريت» في عــام ١٩٧٥، لكنه الآن يتضمن أعمالا أكثر قدمــا. أنطولوجيا للشعر اللوطــي في اللغــة الانكليزية ستُظهِر أسماءً عديــدة معروفة، من شكسبير الى اللــورد بايرون؛ أمثلة من النثر اللوطي في اللغة الانكليزية هي من عمر أقلّ هيبة، ربما لأن الشعر يسلّم نفسه بسهولة أكثر الى قراءة ملتبسة و(كما هــو الحال في الشروحات العديدة الزائفة لسوناتات شكسبير الايروتيكية اللوطيــة) لتفسير متعصّب الرأي، بينما النثر يمكــن أن يكون بسهولة أقل إغواءً، مراعــاة للياقة الاجتماعية. قال توماس هــاردي أن الكاتب يمكنه (أن يفلــت بأشيــاء في القصيدة لــو قالها نثراً سيجد مئــات من نوع مسز غراندي[٢٣] فوق عُنُقه).

قائمة كرونولوجية للأدب الروائي اللوطي في الانكليزية يمكن ان تبدأ

---

(٢٢) >> the fairy way of writing >>، عبارة شهيرة لدرايدن تَرِد في مقدمة كتاب «الملك آرثر»، ذات صلة بحكايات الجن < fairy tales > كَشكل فني. وهي طريقة غير تمثيلية في الكتابة؛ هي طريق مختصر بين التجربة والمعرفة. الطريقة الجِنيّة لاتمثّل عالما، هي طريق الى عالم. وهي لا تعتمد على نموذج يُحتذى به ولا تعتَمد الا على خيال الكاتب.

(٢٣) هو إسم رمزي للشخص التقليدي أو المتزمت الى أبعد حد.

بروايـات غامضة مثـل «جوزيف وصديقه» لبايـارد تايلور (١٨٧١) أو «سيسيـل دْرَم» لثيودور وينـثروب (١٨٧٦)، أو مع أعمال معروفة أكثر مثـل «بورتريه مسـتر دبليو أتش» لاوسـكار وايلد (قصـة قصيرة كُتِبت نحـو العـام ١٨٩٠)؛ ويمكن أن تستمر مع تصويـر هنري جيمز، الدقيق جـداً تقريبـاً، للفتنة اللوطيـة، «التلميذ» (١٨٩١)، «موريسـ» لإي أم فورسـتر، المنشورة بعد وفاته (أنهاها عـام ١٩١٤)، «الضابط البروسي» لـدي أتشـ لورنس (أيضا عـام ١٩١٤)، و«بصدد غرائـب الكاردينال بيريللـي» لرونالد فيربانـك (١٩٢٦)، صعـودا الى «المدينـة والعمود» لغور فيـدال، واحدة من أقـدم روايات التيار الحديـث السائد في الفكر عن حيـاة اللواطة، نُشِرت عـام ١٩٤٨ - السنة التي شهـدت أيضا نشْر روايتين لوطيتين أخريين كلاسيكيتين: «أصوات أخرى» لترومان كابوتي ومجموعـة تينيسي ويليامز «ذراع وقصص أخرى». يمكن لقائمة مماثلة ان توضع في آداب لغات أخرى.

خـلال عـام ١٩٥٠، تأسـس إتجاهـان في الأدب اللوطـي في اللغـة الانكليزية: واحـد يخاطب على نحو إعتذاري جمهـورا من ذوي نزعة جنسيـة <طبيعية>، محـاولا تبريـر أو التكفير عن واقـع أن تكون لوطيا؛ الآخـر، يمجّد بلا خجل نزعة جنسية مختلفة، حيوية على حد سواء، مخاطبا بشـكل رئيسي قارئ متنوّر. «المدينـة والعمود» التي تبعت كلا الإتجاهين الى حد ما، هي أول رواية تستخدم وسيلة مهمة (مستوحاة ربما من السيرة الذاتيـة لآندريـه جيـد Si le grain ne meurt [«إذا البذرة لم تمت»] من عـام ١٩٢٦)، وهـي بيّنة تقريبـا في كل الروايات التـي تبعتها: الصوت السيريذاتي. ادموند وايت، المؤلف نفسه لواحدة من أكثر روايات السيرة الذاتية اللوطية تأثيرا في أمريكا الشمالية، «قصة فتى» (١٩٨٢) لاحظ أنه (بما أن لا أحد تربّى ليكون لوطيا، فعليه [الفتى] أن يعطي تفسيرا لذلك في

اللحظة التي يدرك بها الفرق). يعرف غير اللوطيين عن عاداتهم الجنسية (غالبا من مصادر محافظة، متحيّزة جنسيا) في مئات الأمكنة المختلفة: البيت، المدرسة، مكان العمل، التلفزيون، السينما، الصحف. اللوطيون هم، على العموم، محرومون من أي جغرافيا كهذه. إنهم ينمون شاعرين بأنهم غير مرئيين وعليهم إجتياز تمهّن المراهقة وحيدين على نحو ثابت تقريبا. لذلك تؤدي الروايات اللوطية - خاصة روايات السيرة الذاتية اللوطية - دور الدليل الذي يعكس ويتيح معا المقارنة مع تجربة القارئ نفسه.

الكثير من النثر الواقعي هو تنوير وتشجيع (شيء نحن بأشد الحاجة اليه في عصر الأيدز) ويتيح للقارئ الإعتراف بأن واقع كونه لوطي هو جزء من الحياة اليومية. تعلّق كاميل باليا قائلة أن معظم اللوطيين، بخلاف المجموعات الأقلية الأخرى، لا يتوالدون، لذلك، مثل الفنانين في كل مكان، (تكون إستمراريتهم الوحيدة من خلال الثقافة، التي هم نافعون في بنائها). كُتّاب مثل كريستوفر ايشروود («رجل وحيد»)، ديفيد ليفيت («اللغة المفقودة لطيور الكركي»)، وآرمستيد ماوبين (في مسلسله الساجا «حكايات المدينة») جعلوا هذه (الإستمرارية من خلال الثقافة) جليّة: أنهم يضعون شخصياتهم اللوطية في الوسط من مجتمع متعدد الجوانب، كي يكون واقعهم ليس <مختلفا> بل <آخر>، جزء من ثقافة تاريخية بأكملها، دون كيان مركزي سائد يحدد على أساس صورته ما هو عادي.

بسبب الغرض التعليمي الذي يمكن أن يؤديه الأدب اللوطي، فان القصص اللوطية التي تذعن للأحكام المتحيّزة، الموافقة ضمنا على الحكم البطريركي حول عاقبة الخطيئة، ترتكب إرهابا أدبيا وتستحق أن توضع على الرفّ ذاته حيث الحكايات الخرافية الأخلاقية الفكتورية. عدد من الكتّاب الجيدين يقعون ضمن هذه الفئة: دينيس كوبر، مثلا، الذي

تصـف رواياته رغبات ايروتيكية لوطيـة عارمة وتستكشف جمالية المرض والإعتـلال، مع الموت كنهاية محتومـة؛ وأحيانا آندريه جيـد الهيّاب الذي إعتقـد أن اللواطة كانت (خطأً بيولوجياً)، والذي يستبد بأبطاله، على نحو مرعب، خوفا كاثوليكيا.

لأنـه بحاجة الى أن يكون تعليميا، لأنـه بحاجة الى شهادة، لأنه بحاجة الى تأكيـد حـق وجود مجموعـة ترغب الأكثريـة القابضة علـى السلطة أن تتجاهلهـا أو تزيلها، كان أغلب الأدب اللوطـي واقعي بصلابة. متخلفون عن ركـب المجموعات المعارضة الأخرى التي طالبت بحقوقها وإكتسبتها جزئيـا، اللوطيون هم في أدب ما زال على نطـاق واسع في مرحلة إعلامية أو وثائقيـة. الأدب النسـوي يمكن أن ينتج فنطازيـات، مثل رواية «حكاية خادمـة» لمارغريت آتـوود أو «الهوى» لجانيت ونترسـون، الأدب الأسود يمكن أن يخترع قصص أشباح، مثل رواية «محبوبة» لتوني موريسون، لكن ليس للأدب اللوطي، مع إستثاء رائع واحد أو إثنين («صورة دوريان جراي» لوايلد و«سيدتنا سيدة الأزهار» لجينيه، خطرتا فورا في البال) قصصا خيالية، ولا عوالم متخيَّلة. بدلا من ذلك، تكمن قوته في الإمكانيات الهدّامة للغته.

إنتحـال اللغـة اليوميـة، تقويضـ الإستعمـال البيروقراطـي للكلمات الشائعـة، إستخدام تكتيكات حـرب العصابات للسرياليـين لحقن العادي بإحساس من خطر مهـدِّد - هذه هي الأشياء التي يمكـن للأدب اللوطي، مثـل أي أدب مقموع، القيـام بها على أحسن وجه. جـان جينيه، الشاعر الفرنسـي، الكاتب المسرحـي، والروائي الذي توفي عـام ١٩٨٥، أبدع، أفضل من أي كاتب لوطي آخر في أي لغة، صوتا أدبيا لإستكشاف التجربة اللوطية. فَهِمَ جينيه أنه لا بد أن القامع ليس له ضمير. في مجتمع مرائي يدين النزعة الجنسية المثلية لكنه يتغاضى عن إستغلال النساء، يعتقل النشالين لكنه يكافئ اللصوص الكبار، يشنق مرتكبي جرائم القتـل لكنه يقلّد الجلادين

أوسمة، أصبح جينيـه عاهر ولص، ومن ثم شرع بتصوير رؤية المنبوذ لعالمنا بوصفهـا هلوسة جنسية. كانت هذه الرؤية مثيرة جدا حدّ أنه عندما عرض جـان كوكتو على بول فالـيري مخطوطة جينيـه «سيدتنا سيـدة الأزهار»، كانـت إستجابة فاليري (إحرقهـا). في الانكليزية، وضـع اوسكار وايلد، جون اورتون، ويليام بـوروز - جميعا غرباء، كرها أو طوعا، عن المجتمع - لغة إجتماعية بالضد من أسياد المجتمع.

ربمـا أدب كل المجموعات المعزولة يجتاز مراحـل مشابهة: إعتذاري، وصفي لذاته، ومثقف؛ سياسي ومستدًل عليه بالبيّنة، محطم أصنام وفاضح. إن تكـن تلـك هي الحالة، فان المرحلـة القادمة إذن، التـي أعتقد انها يمكن تمييزها في روايات معينة بقلم الن غورغانوس أو الن هولنغهورست، ستنتج شخصيات (تشاء الظـروف أن يكونوا لوطيين) إنما ظروفهم خارج حدود نوازعهم الجنسية، التي تعتبر مرة أخرى جزءً من عالم معقد ونَهِم.

علامة الأشجار

سنوات من الآن، ربما، يبزغ عصرا،
وا أسَفاه! محظوظ أكثر منّا نحن،
الذين من دون قسوة سنكون حكماء،
ولوطيين من دون طيش.

ماثيو آرنولد، «مقاطع شعرية من غراند شارتروز»

عـاري إلا من مِبـذَل نسائي مـن الشاش المفرّى ومتهاديـا في مشيته بقدمين عاريين، أعلن كاري غرانت لماي روبسون الفضولية أنه يلبس هذا الزي لأنه سيصبح <gay> [<لوطيا>]. مع هذا الإعلان في ١٩٣٨ في فيلـم «تربية طفل» دخلت جهارا كلمة <لوطي>، التي تعني <ذَكَرْ مثلي الجنس>، في اللغة الانكليزية لأمريكا الشمالية.

لم تكن بدايـة ميمونة. طريقة غرانت في إستعمال اللفظ عكس فكرة نمطية: كون المرء لوطي يستلزم ضمنا إرتداء ملابس نساء، متمنيا أن يكون من الجنس الآخر، ويصبح بالتالي محاكاة ساخرة لا إرادية لامرأة. بالتأكيد بعضـ الرجال اللوطيين يرتدون ملابس نسـاء، لكن ليس كل من يرتدي ملابسـ امرأة هـو لوطـي، وكل اللوطيين هم بلا ريب ليسـوا من الذين يرتدون ملابس نساء. بدا المجتمع، في نظر الأغلبية من مشاهدي غرانت، كواقع ثابت يؤدي فيه الرجال والنساء أدوارا معينة محددة، مرتدين حسب طريقـة محددة، ردود أفعالهم حسب إسلوب محدد، والشك بضرورة هذه الأدوار والأساليـب كان يُعتبر إنحرافـا – وبالتالي خطأً. اليوم، بعض من هذه الأحاسيس تغيّر، لكـن التغيّرات كانت أغلبها سطحية. تحت سلوك التسامح الظاهري لمشاهدي غرانت الجدد، تواصل نفس المعايير التقليدية بالهيمنة ويواصل نفس الإنزعاج القديم بالظهور.

الأصول التاريخية لهذا المعنى لكلمة <gay> هي الى حد ما مشكوك فيهـا. <gay savoir> كانـت تعنـي <شعر> في اللهجـة البروفينسالية الفرنسيـة في القـرن الثالـث عشـر، إذ أن بعضـ قصائد التروبـادور[٢٤] كانـت تتضمن مثليـة جنسية، ومن الممكن أن الكلمـة جاءت لتدل على هذا الجانـب الخاص من ذخيرتهم. بعضـ الإتيمولوجيين[٢٥] الفضوليين إقتفـوا أثـر أصولها في اللغـة الانكليزية، حيث واحد مـن معاني الكلمة <gay> كان <شَبِـق>، كمـا في اللغة الالمانيـة الحديثة <geil>. مهما يكن المصدر، في بداية القرن كانت<gay> تُستخدَم على نحو شائع في

(٢٤) الشعراء الغنائيين الذين إشتهروا في جنوبي فرنسا وشمالي ايطاليا من القرن ١١ الى نهاية القرن ١٣.

(٢٥) من الإتيمولوجيا: دراسة تعنى بأصل الكلمات وتاريخها.

الـتراث الفرعي الانكليزي لمثلين الجنسيين ككلمة سرّ أو شفرة، وسرعان مـا غدت <gay> أو <gai> مصطلحـا مألوفا <للمثليين الذكور> في الفرنسية، الهولندية، الدانماركية، اليابانية، السويدية والكتالانية.

كلمـة <gay> تصلح عـادة للمثلية الجنسية الذكوريـة. المثلية الأنثوية – lesbianism [السّحـاق]، بإستخدام المصطلح الذي تمّ تجاهله في طبعة ١٩٧١ مـن «أكسفـورد إنكليش ديكشيـنري» – لها مفردتهـا وسيرتها الخاصة بها. برغم الإجحاف الذي يرى في كل ذوي النزعات الجنسية غير التقليديـة جزءً من سرب الخطاة ذاته، وذلك نتيجـة تضافر جهود سياسية، يختلف المثليون ذكورا وأناثـا في صورتهم العامة، مفرداتهم، وتاريخهم. السّحاق، مثلا، مدعَم بإرتباطه بحركة تحرير المرأة – اللواطة الذكورية ليس لها دعم كهذا مـن أي مجموعة ذكورية مساوية – والتصرفات السحاقية تمّ تجاهلهـا في مواد معينة من قانون مشتهيّ الجنس الآخر؛ القوانين البريطانية سيئـة الصيت ضـد المثلية الجنسية مـن القرن الماضي [القـرن ١٩] كانت مصممة حصريا للرجال، إذ رفضـت الملكة فكتوريا (كما قيل) أن تصدّق (أن النساء يفعلن أشياء كهذه)،، زوج من النساء يُعتبَر <غير معيب>، بينما زوج مـن الرجـال لا يمكن تصوّره سـوى شيء بغيض، ربمـا لأن في مخيلة الذكـور مـن مشتهي الجنس الآخر التـي تسود المجتمـع، امرأتان تعيشان معـاً لا يفعلا ذلـك إلا لأنهما غير قادرتين على إكتساب رجل وهما إما أن يكونـا مثار شفقة لهذا النقص أو محل ثناء علـى فعلهما الذي هو في العادة مسؤوليـة الرجل. على نحو مماثل، الصـور السحاقية مقبولة – في الواقع، محَفَـزة – في الأدب الاباحي للذكور مشتهي الجنس الآخر، فالخيال هو أن هاتـه النسوة يمارسن الحب بينهن بإنتظار أن يأتي الذكر. بهذا يكون ميثاق الشرف للذكور مشتهي الجنس الآخر مصاناً.

مَنْ لا يذعن لهذه الأنظمة القائمة يهدد فيما يبدو الهوية المقبولة للأفراد

التي تدعمهم في مجتمعاتهم. لنبـذ الآثِم بسهولة أكبر، فمن الأفضل رسمه كاريكاتورياً (كما أثبت ذلك نجاح تفاهة مثل فيلم «قفص المجانين»[٢٦])، الـذي به تُخلَق أسطورة <اللوطي الجيد>. وكما في ثلاثية «اغنية المشعل» لهـارفي فيرستاين، <اللوطي الجيد> هـو الذي يرغب في أعماقه أن يكون مثـل أمـه – له زوج، له طفل، يدور في البيت – وهو ممنوع من القيام بهذه الأشيـاء بخاصّيـة من الطبيعة. تستنـد أسطورة اللوطي الجيـد على إقتناع (مؤيَد من الجمعية الامريكية لعلـم النفس حتى العام ١٩٧٣) بأن اللوطي هو شخص ذو ميـول جنسية طبيعية ضلّ السبيل: مع جينات إضافية أو ما شاكل، تستوستيرون[٢٧] أكثر قليلا، قدح من الشاي وجرعة من التعاطف، سيكون اللوطي مشافى، يصبح <عاديا>. وإن لم يمكن تحقيق هذا (لأنه في بعض الحالات يكون المرض متقدماً الى حد بعيد)، عندئذ أفضل شيء يقوم به المخلوق هو أن يتولى دور آخر، لايكون مصمما بالكامل من قبل المجتمع في خطته المزدوجة، دور امرأة بديلة. أتذكّر اختباراً نفسياً موجّه لكل فتيان صفّي من قبل مستشار المدرسة يخصّ <الصداقات الخاصة>. كان الصف السابـق حذّرنـا من أن لا نرسم شـكلا أنثويا، لأن المستشـار سيفترض ان خيالنا يميـل الى أن نكون امرأة، وإن رسمنا شكلا ذكريا، فإننا ننجذب الى رجل. في الحالتين ستلقى علينا محاضرة عن هول الإنحراف. فالمنحرفون، كمـا يقول مستشار الصف الآخر، ينتهـون دائما مقتولين على يد البحّارة على رصيف حوض السفن. عندما جاء دوري، رسمت حمارا.

---

(٢٦) فيلم فرنسي ايطالي من عام ١٩٨٧، إقتباس عن مسرحية بنفس الإسم للكاتب جان بواريه، وهو سيناريو وإخراج ادوار مولينارو وبطولة اوغو تونيازي وميشيل سيرو.

(٢٧) هرمون يُفرَز عند الذكور من الخصيتين.

ومدفئا يديه على النار هتف، (أين سنكون الآن من دون اللوطيين؟)

سير والتر سكوت، «كينلوورث»

المثلية الجنسية لم تكن دائما مدانة إجتماعيا. في مجتمعات أخرى كانت النـوازع الجنسية البشرية تشمل طيفا واسعـا. في اليونان وروما القديمتين، لا فـرق اخلاقـي كان محددا بـين الحب المثلـي وحب الجنسـ الاخر؛ في اليابان، كانت العلاقات المثليـة مقبولة رسميا بين الساموراي؛ في الصين، الامبراطور نفسه كان معروفا بعشّاقه من الذكور. وسط السكان الأصليين في غواتيمـالا، لم يكن يُنظر الى اللوطي كونه غريب: (شعبنا)، قال الزعيم المحلي رغوبرتا مينشو، (لا يميّز بين الناس اللوطيين وغيرهم؛ ذلك يحدث فقـط خـارج مجتمعنا. ما هو حسنٌ في طريقة حياتنـا أن كل شيء يُعَّد جزءً من الطبيعة).

في المجتمـع الاوربي، لم تصبح العدائية تجـاه اللوطيين واسعة الإنتشار حتـى منتصف القرن الثاني عشـر. (أسباب هذا التغـيّر)، كتب المؤرخ من جامعة يـال جيمس بوزويـل، (لا يمكن تفسيرها على نحـو وافٍ، لكنها من المحتمـل أن لها إرتبـاط بالتنامي الواضح للتعصّب ضـد الأقليات في المؤسسـات الاكليركية والمدنية طوال القرنـين الثالث عشر والرابع عشر). ومع ذلك، رغم هذه العدائية، كان اللوطي حتى القرن التاسع عشر لا يُعتبَر فـردا متميّزا، فـردا بشخصية مختلفة عن تلك التي لمشتهـي الجنس الآخر، فـردا يمكن أن يُضطهد لا فقط بسبب فعل محدد <contra naturam[٢٨]> بـل لمجرد أنه موجود. حتى ذلك الحين، كما لاحظ ميشيل فوكو في كتابه

(٢٨) <<ضد الطبيعة>>، في اللاتينية في الأصل.

«تاريخ النــوازع الجنسية»، (كانــت مضاجعة الذكور شــذوذا موقتا؛ الآن، أصبح اللوطي صنفا).

مــع إختراع أصنــاف <اللوطي>، أوجد التعصّــب طريدته. حالما يوجد التحيّــز، فهــو يوقــع في شباكــه بمجموعة غير متجانســة من الأفــراد قاسمهم المشــترك الوحيد هو محدد بالتحيّز نفســه. لون بشرة المرء، الدرجة التي يناصر بها المــرء عقيدة معينة، جانب معين من تفضيل المــرء الجنسي يمكن أن يصبح بالفعــل المقابــل لمادة رغبة – مــادة كراهية. لا يحكم هــذه الخيارات منطق: يمكــن للتحيّز أن يصاهر محامي أندونيسي مــع شاعر راستافاري[٢٩] لكونهما <شخصان ملونان> ويستبعد رجل الأعمال الياباني لكونه <ابيض فخري>؛ يشتــم يهودي أثيوبي وحسيــدي أمريكي[٣٠]، مع هذا يُظهــر التقدير اللائق بالنبيَــين سليمــان وداوود بإعتبارهما من أعمدة التقاليــد المسيحية؛ يشجب المراهق اللوطي المسكين اوســكار وايلد، لكنه يصفّق لالتون جون ويتجاهل مثلية ليوناردو دا فينتشي والاسكندر العظيم.

المجموعة التي يخلقها التحيّز لا تنشأ بإختيار الأفراد الذين يشكلونها بل بــرد فعل اولئك الذين هم خارجها. الأشكال والضــلال المتنوّعة اللامتناهية للرغبة الجنسية هي ليست محور حياة كل فرد، مع ذلك يجد اللوطيون أنفسهم محددين بتلك السمة المميــزة الوحيدة – إنجذابهم الجسدي لآخرين من نفس الجنــس – وبرغم ذلك، أولئك الذين يجذبونهم يُظهِرون كافة طبقات الذكر البشري: طويــل، قصير، نحيف، بدين، جِدّي، سخيــف، فظ، لذيذ، ذكي،

---

(٢٩) عضو في حركة دينية راستافارية، وهي من أصول جامايكية، تدّعي أن امبراطور اثيوبيا هيلا سيلاسي هو مسايا المخلّص المنتظر وأن السود هم الشعب المختار وسيعودون في النهاية الى موطنهم أفريقيا. [أكسفورد]

(٣٠) عضو في طائفة يهودية ارثوذوكسية.

بطـيء الفهم، ملتحي، أصلع، يميني، يساري، شاب، عجوز، بلا شيء يجمع بينهـم بإستثناء قضيب. حالما يُعـرَّف ويُحدَّد بهذا التجمـع، يمكن ان يكون الطريـدة عرضة للتوبيخ الساخر، مُبعَدا من مناطق معينة من المجتمع، محروما من حقوق معينـة، وأحيانا مُعتقَلا، مضروبا، مقتولا. في انكلترا، كان ترويج اللواطـة مخالفا للقانون حتى عهـد قريب؛ في الارجنتـين، اللوطيون عرضة للإبتـزاز بشكل روتيني؛ في الولايـات المتحدة وكنـدا، إنضمامهم للقوات المسلحـة محل إعتراض؛ في كوبا، يُسجَنـون؛ في السعودية وايران، يُعدَمون. في المانيا، الكثير من اللوطيين الذين كانوا مذبوحين كضحايا على يد النازيين لا يـزال يُنكر عليهـم التعويض، علـى أساس انهم أعدِمـوا بسبب نشاطات إجرامية، لا سياسية.

مجموعـة، فئـة، إسم قد يكـون مشكّلا ومحـوَّلا عبْر التاريـخ، لكن ليس بالضرورة على الكاتب أن يعيش التجربة بشكل مباشر كي يعبّر عنها بطريقة فنية – نظْم قصيدة، كتابة رواية. العديد من القصص التي تلامس ثيمة اللواطة، تأتي من كُتّاب كانوا مجبرين على العيش في غيتو اللوطيين. لكن آخرى كثيرة كانـت مكتوبة من قبل رجال ونساء لم يكونوا محكومين بهذا الطوق. كونها أعمال روائية، يصعب من حسن الحظ تمييز إحداها عن الأخرى.

تنوّع في المشهد

التنوّع هو روح المتعة.

آفرا بن، «الطوّاف» الجزء ٢

الكتـاب الرابـع مـن «الاوديسـا» يروي عـن بروتُسـ، ملك مصر، المعـروف بـ <الملك القـديم للبحر>، الذي كان قادرا علـى العلم بالغيب وتغيـير شكله كما يحلو لـه. طبقا لواحدة من القصص، كان هو الرجل الأول، المبتـدَع من الآلهة كمخلوق له قـدرات لا محدودة. مثل الأشكال

الظاهــرة لذلك الملــك القديم، تحتاج رغباتنا أن لا تكــون محدودة. إشتهاء المغايــر والمثلية الجنسية كانــا بلا شك إثنين من تلك الأشــكال البروتُسية، لكنهمــا لا حصريتان ولا غير قابلتــان للنفاذ. مثل أذواقنــا الأدبية، تحتاج صلاتنــا الجنسيــة فقط الى إعــلان ولاء وإخضاع للقســر. في لحظة المتعة، يُتعــذّر تعريفنــا بقدر ما يتعــذر تعريف اللحظــة نفسها. هــذا الإحساس السخي بالمتعة ربما هو الذي سيسود في النهاية.

منظماتنا الاجتماعية، مــع ذلك، ما زالت تحتاج الى كلمات تصنيفية، تتطلــب فهرســة، وهذه تصبــح، على نحــو لا سبيل الى تجنبــه، هرميات وأنظمة تصنيف يتولى فيها البعضــ سلطة ويُستبعَد الآخرون. لكل مكتبة مكتبتها الظل: الرفــوف اللانهائية من الكتب غير المختارة، غير المقروئة، المرفوضــة، المنسيــة، الممنوعة. ومع هذا إقصــاء اي موضوع عن الأدب، سواء بتصميم القــارئ أو الكاتب، هو شكل غير مقبول للرقابة التي تهين إنسانيــة كل فــرد. المجموعات المنبوذة مــن المجتمع بالتحيّــز، هي ربما، وعادة، موقفة، لكن لا للأبد. الظلم، كما تعلّمنا نحن الآن، له تأثير غريب علــى أصوات الناس. إنه يضفي عليهم قوة ووضوح وسعة حيلة وأصالة، والتي هي جميعا أشياء من الجيد إمتلاكها إن كان المرء سيبدع أدبا.

بعيدا أكثر عن انكلترا

(ماذا يهم الى أي حد تذهب؟) أجاب صديقه الحَرْشَفي.
(هناك شاطئ آخر، كما تعرف، على الجانب الآخر.
بعيد أكثر عن انكلترا وأقرب الى فرنسا – لذا لا يصيبنك الشحوب، أيها القوقع الحبيب، بل تعال وإنضمّ الى الرقص).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٠

بين نهاية المدرسة الثانوية في بوينس آيرس وبداية مهنة النشر بدوام كامل في أوربا، قضيت عقدا رائعا من السنين في باريس ولندن قارئا بطريقة عشوائية تقريبا على نحو تام، غاطسا غطسة سريعة في الكتب التي كانت غالية الثمن جدا لشرائها، مقلّبا صفحات كتب أخرى كانت معارة لي على نحو غافل من أصدقاء، مستعيرا بعضها من مكتبات عامة للرفقة أكثر مما للتعليم، ومنهيا بالكاد يوما أي منها. لا منهج، لا ترتيب متبحِّر، لا إحساس بالواجب أو فضول دقيق جدا يحكم قراءاتي. بالجسد كما العقل، إنجرفت.

في السنة التي وضع فيها البيتلز آخر اسطوانة لهم غادرت باريس، حيث عشت بسعادة لعام أو نحو ذلك، وإستقرّيت بضعة أشهر في لندن، مقاسما سكني مع ثلاثة أشخاص آخرين، دافعا خمسة باوندات في الاسبوع. جواز سفري الارجنتيني جعل من المستحيل الحصول على رخصة عمل في أوربا، لهذا كسبت عيشي من بيع الأحزمة الجلدية المصبوغة، التي كنت أنادي عليها في كارنابي ستريت وفيما بعد في محل

يدعى مشتر فيش. كانت ساعة من مجد حين إشترى مني ميك جاغر بنفسه واحــدا من أحزمتي وإرتداه في حفلــة موسيقية له. لم تكن الحياة أبدا أكثر رحابة مرة ثانية.

لكننــا نعبث مع القدر. في قرار وليد الساعة، رافقت صديقا عائدا الى باريســ وقضيت بضعة أيام ملازما كافيه دوفلور أرتشف القهوة واتساءل لمــاذا تركت يوما هذه الأكثر إثارة بين المدن؛ ثــم، متخيلا زبائن غضوبين مندفعــين جيئة وذهوبا في البيكاديللــي، قررت أنه حان الوقت للعودة الى لنــدن. كان هذا في أيــام ماقبل التاريخ قبل اليورستــار[٣١]، واجرة القطار كانت غاليــة الى حد ما. إشتريت بطاقة وشرعت بالرحلة الى كاليه. العربة الكراميلية اللون للقطار السريع المغادر غار دو نورد، بمقاعدها الجلدية التي تطقطق وأطر النوافذ المقشّرة على نحو غريب، لم تكن مكانا مرحّبا للغاية. حاولــت أن أقرأ لكنّي أحسســت بنفسي ذاهلا، قلقا. حين غادرنا مناطق الجــوار الرمادية وبدأنا عبور مناطق الــ banlieues[٣٢] الشمالية القبيحة، بــدت العربة وكأنهــا خاضعة لمزاج سوداوي جمعي: المــرأة الجالسة عند الزاوية توقفت عن الهمهمة، الطفل الرضيع خمد بكاءه، عصبة المراهقين المشاكســن كفّوا عن تبادل الحديث، وفي صمت غريب دخلنا تحت جنح الظلام في الريف المنبســط للنورماندي. إنطلقنا بسرعة مفرطة عبْر آراس، مدينة لم أزرها من قبل، والتي في ذهني تملك حقوق نشر سان– إكزوبري. ثم أمسى الهواء عفنا ومالحا، وأنبأت إشارات الطريق بوصولنا الى كاليه.

عبــور ما يــروق للبريطانيين أن يدعونــه بالقنال الانكليــزي هو، كما يعرف الجميــع، تجربة مغثية، غــير ملطفة بمنظر الجــروف البيضاء لدوفر،

(٣١) القطار الأوربي الذي يمر عبْر نفق بحر المانش.

(٣٢) <<الضواحي>>، بالفرنسية في الأصل.

التـي تحيّي، في ضوء القمر الشاحـب، المسافرين المصابين بالغثيان وكأنها كومة هائلة من جبن الحلّوم. سرت مقلقلا فوق المعبر وإنتظرت في الصف لفحص جواز السفر.

فاحصـو البطاقات الفرنسيون صارمون لكنهم عادلون. يتخيّلهم المرء يكتبـون السوناتات في المساء ويتولون العنايـة بأشجار فاكهتهم في عطلة نهاية الاسبوع، دقيقون جدا في إستعمال القافية وسمّ حشرة المَنَّة على حد سواء. موظفو الهجرة مختلفون. سواء أكانوا فرنسيين أو بريطانيين (خاصة في تلـك الأيـام قبل إزالـة شِبْه الحـدود للجماعة الاوربيـة الآن)، هؤلاء الموظفـون لا تحكمهـم <روح العدالة> بل <شبـح السلطة، ويتهجون، شـأن القصابين، عندما يمسكـون بأيديهم البـاردة أوراق هويتك كما لو كانـت حياتك فخـذ ذبيحة. الموظف القابع في كشـك فحص الجوازات كان يشبـه كثيرا بيـتر اوتول في «لورانس العـرب». ألقى نظرة من عينين زرقاوين كامدتين على جواز سفري، ثم رفعهما لينظر اليّ، وعاد ينظر الى الجواز، ومرة ثانية اليّ. ما رآه جعله كما يبدو حزينا جدا.

كنت أرتدي زيّا ملائما لكارنابي ستريت وقتذاك، ملابس إشتريتها من le marché aux puces[٣٣] في كلنيانكـورت. كان الصنـدل والقميص القطني هنديين، بنطالي تشارلستون أحمر اللون، وكنت أرتدي حزاما من تصميمي الخاص رسمت عليه عبارة <ليدا والبجعة>بإسلوب بوسان[٣٤]. كان شَعري ملتفا بغنج على كتفي.

(ما الغرض من زيارتك؟) سأل بيتر بصوت خفيض، محزون.

---

(٣٣) <<سوق البراغيث>>، بالفرنسية في الأصل.

(٣٤) نيكولا بوسان (١٥٩٤ – ١٦٦٥)، أبرز رسّامي إسلوب الباروك الكلاسيكي الفرنسي.

فجـأة أدركت، تمامـا كما لو كنت أواجـه سَميه بطرس على أبواب الفردوس فوق، أنه يجـب أن أعطي بيتر سببا جيدا ليدعني أدخل مملكته. قـام دماغي بإستدلال سريع. هذا الرجـل هو بيروقراطي، والبيروقراطيون تؤثـر فيهم طبقـة الموظفين. هناك القليـل من الرسميين مَـنْ هم أعلى من السفـير. بلهجتـي الارجنتينيـة الزائفة، قلت لـه أنني قادم للقـاء والدي، السفير الارجنتيني السابق.

تقوّس جاجبا بيتر أكـثر من ذي قبـل. (وأين ستلتقي الـ... إحِم... سفير؟)

مرة ثانيـة، تزاحمت في رأسي على نحو يائس أجوبة. كنت ذات يوم أقِمـت في نزل تابـع لجيش الخلاص في لندن، مواجه تمامـا (كما بدا لي حينها) لفندق أنيق جدا. تذكّرت إسمه. (فندق سانت جيمز)، قلت.

(بعـد سنـوات إكتشفـت أن سانت جيمـز لم يكن سـوى مايدعونه الفرنسيـون <hotel de passe>[٣٥]، يـأوي عـددا مغـالى فيه من مستر ومسز سميث[٣٦]).

(هل لديك حجز في الـ... إحِم... سانت جيمز؟) سأل بيتر.

(أعتقد... أن والدي قام بالحجز).

(لنتصل بهم، إذن). قال بيتر.

في تلـك الأثناء كان المسافرون يتدفقون مارّين وصعدوا الى المُعَدِّية. لم تكـن لي أدنى فكرة كيف سيمكنني عبور القنال والذهاب الى لندن. كان

---

(٣٥) <<فندق متعة>>، بالفرنسية في الأصل.

(٣٦) سميث، إسم منتحل، يطلقه الناس على أنفسهم ليخفوا إسمهم الحقيقي، في هذه الحالة لتجنب الفضيحة.

في جيبي عشرة فرنـكات وباوندين. السفر تطفلا لم يكن له سمعة حسنة في انكلترا.

(في السانـت جيمـز ليس لديهـم حجزا بإسـم الـ... إحِـم... سفير مانغويل).

إنضم الينا موظف آخر. لمحة من إبتسامة ظهرت على وجه بيتر بددت بعضا من الحزن.

(هذا السيد يقول أن والده هو سفير أرجنتيني وأنه سيلتقي به في لندن، في السانت جيمز).

(في السانت جيمز؟)

تقلّبت عينا الموظف الآخر أعلى وأسفل.

(هكذا).

(لكنهـم لا يملكون حجزا بإسم مانغويل. ربما علينا الإتصال بالسفارة الارجنتينية).

إعترضـت قائلا أن لا أحد موجود في هـذه الساعة في السفارة. كان الوقت بعد منتصف الليل بقليل.

(دعنا مع ذلك نحاول)، قال الموظف الآخر.

حاولَ وأجاب على الهاتف شخص من الواضح أنه يتحدث الاسبانية فقط. أعطاني الموظف الآخر السمّاعة.

(إسأله أن كان يعرف والدك ويكفلك).

سألته، بالاسبانية، مع مَنْ اتحدث. (هنا خوزيه)، أجاب الصوت.

(خوزيـه)، قلت. (أيـاً كنت، هلّا تقـول من فضلـك للموظف أنك تعرف والدي، السفير السابق مانغويل؟)

(بالطبع)، قال خوزيه.

شكـرت بصمت الإحساس الارجنتيني بالرفاقيـة وأرجعت السمّاعة الى الموظف الآخر.

(سيقول لك)، قلت.

إستمع الموظف الآخر الى كلام خوزيه بالاسبانية.

(أنا لا أفهم ما تقول. هل يمكنك محاولة إعادة ما قلت بالانكليزية؟ آها. نعم. وما هو منصبك في السفارة، سيدي؟ فهمت. شكرا).

أغلق الهاتف. (اخشى أن كفالة بوّاب هي غير كافية)، قال.

في غضـون ذلك، كان بيتر ينقّب في حقيبتي بإهتمام شديد. فتح علبة معجـون الأسنـان، عصر بعضا منها، ثم تذوّقه. نفضـ نسختي من كتاب «سيدهارتا». شمّ عيدان البخور. في النهاية عثر على دفتر العناوين الخاص بـي. إختفى معـه داخل المكتب. حين ظهر، كانت علـى وجهه إبتسامة، تشبه تلك التي إرتسمت على وجه لورانس بعد إستيلائه على الخرطوم.

(يبدو أنك أخفقت في إخبارنا أنك تتقاسم مع أشخاص آخرين بيتا في لنـدن. واحد من أصدقائك هناك قال لي أنك تعمل في بيع حليات صغيرة في كارنابي ستريت. افترض إنه ليس لديك رخصة عمل؟ ياترى لماذا يفعل ذلك إبن سفير؟)

أخِـذت الى غرفة صغيرة بيضاء بسرير خفيف نقّـال وقيل لي أن أنتظر حتـى يعـود أول قطار الى باريس. طـوال الليل كنت أفكّر بمـا سأخسره: غرفتـي، الكتـب التي جمعتها، مهنتـي الفنية، التي باركهـا ميك جاغر. فبـدأت منذ تلك اللحظة في القراءة. صارت لندن في ذهني نوعا من جنة عدن. القصص التي أحببتها الى أبعد حد وقعت هناك؛ تشسترتون وديكنز جعلاهـا مألوفـة لي؛ كانت عندي كمـا القطب الشمـالي وسمرقند عند

الآخرين. والآن، بسبب إثنين مـن الرسميين المزعجين، المُتَنَطّسين، باتت نائيـة وبعيدة المنـال. البيروقراطية، القوانين غير العادلـة للهجرة، السلطة الممنوحة لموظفين زرق العيون يُسمَح لهم بعصر معاجين أسنان الناس بدوا لي حينهـا (والآن) شـيء بغيض حقير. فرنسـا، في الجانب الآخر، كانت بلد الحريـة، الأخوّة، المساواة، وإن إختلف الترتيـب ربما. أفكّر بعمق في روبسبيير.

وهكـذا، كيف أننـي، في تشرين الثـاني ١٩٧٠، أصبحـت فوضويا معتدلا.

تحية تقدير الى بروتُس

(مَن أنا، بحق الله؟ آه، <ذلك> لغز عظيم!)
« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٢

تقول لي مكتبتي أن المشكلة هي مشكلة موغلة في القدم.

وفقا للأسطورة، بروتس لم يكن ملك مصر فحسب، بل أيضا إله البحر، راعي قطعان الماء، قادر على رؤية المستقبل وتغيير مظهره بإستمرار. تخيّلَ دانتي هذا التقلّب عقابا: في الحلقة الثامنة من جحيمه، حلمَ أن اللصوص والسلّابين، الذين يضعون أيديهم، أثناء حياتهم الفانية، على ما لايعود لهم، هم محكومون بعد الموت بأن لا يكونوا قادرين حتى على تملّك المظهر الخارجي لأجسادهم الأرضية ويتحولون على نحو لانهائي الى شيء آخر، (لا يكونوا مرة ثانية أبدا أولئك الذين كانوا عليه يوما).

لا بد لنا جميعاً أن نكون في يوم ما في مواجهة مع السؤال الرهيب الذي طرحه اليسروع على آليس في بلاد العجائب: (من <تكونين>؟) حقا: مَنْ نكون نحن؟ الأجوبة التي نحاول إعطاءها عبْر حيواتنا النامية هي أبدا ليست مقنعة تماماً. نحن الوجه في المرآة، الإسم والجنسية الممنوحان لنا، الجنس الذي تحدده ثقافتنا بشكل راسخ، الإنعكاس في عين اولئك الذي ينظرون إلينا، هوى الناس الذين يحبوننا وكابوس الناس الذين يكرهوننا، الجسد الإبتدائي في المهد والجسد الهامد في اللحد. نحن كل هذه الأشياء،

ونحــن عكسها أيضا، نحــن أنفسنا في الظلال. نحــن كل النزعات السرّية المفقــودة في الصورة التي تشبهنا كثـيرا، في الوصف المقصود منه أن يكون شامــلا. نحن شخص ما على وشك النشــوء، وأيضا شخص كان موجودا، منذ زمن طويل. هويتنــا، والزمان والمكان اللذان نوجد فيهما، هم مائعون وعابرون، كما الماء.

ثمت مشهد آخر في «مغامرات آليس في بلاد العجائب» يصوِّر بوضوح تام الهويات العديدة للبطلة، لكن أيضا هوية قرّاءها، ويحدث في واحد من الفصــول الأولى للكتاب. بعد سقوطها في جحر الأرنب، تشعر آليس بأنها لم تعــد تكون نفسهــا، وتتساءل مَــنْ ذاك الذي أخذ مكانهــا. بدلا من أن تيأس، تقــرر الإنتظار حتى يأتي أحــد ما ينظر الى الأسفــل وينادي عليها، قائلا: (إصعدي ثانية، عزيزتي!) وعندئذ ستسأل: (من أكون، إذن؟ إخبرني هــذا أولا، ومن ثم، إذا أعجبني أن أكــون ذلك الشخص، سأصعد: إذا لا، سأبقى في الأسفل هنا حتى أكون شخصا آخرا).

الوجــوه العديــدة (جميعــا تخصنــا) التــي ترقــب عيننــا المفرطــة في الإستقصــاء في الأحلام والكتــب وفي الحياة اليومية تنتهــي، وا أسفاه، الى أن تصبــح حقيقية. في البدء قد يسلّينا ظهورها أو يربكنا، وبعد فترة تلتصق مثــل أقنعــة بجلدنا وعظامنا. إستطــاع بروتس تغيير شكلــه لكن لا قبل أن يمسك به أحد ما ويُثّبته جيدا: عندئذ سيتيح الإله لنفسه أن يكون مرئيا كما كان عليه حقا، كإندماج لكل مسوخه. هكذا هو الأمر مع هوياتنا الوافرة. هــي تتغير وتنحلّ في عيوننا وعيون الآخرين، حتى اللحظة التي نكون فيها فجأة قادرين علــى الإعلان عن كلمة <أنا>.عندذاك ستكفّ عن أن تكون أوهاما، هلوساتا، تخميناتا وتصبح، بقناعة مدهشة، تجلياً.

الجزء الثاني
درس الأستاذ

(إرجعي!) صاح اليسروع وراءها.

(لدي شيء مهم أقوله!)

« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٥



بورخس عاشقا

(هكذا الأمر)، قالت الدوقة: والمغزى من ذلك هو - <أنه الحب، أنه الحب، الذي يجعل العالم يدور!>)
(قال أحدهم)، همست آليس، (ذلك يحدث بسبب أن الجميع لا يتدخلون في امور غيرهم!)
(آه، حسنٌ! هذا يعني كثيرا نفس الشيء)، قالت الدوقة.

« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩

دُعيت ذات مساء في عام ١٩٦٦، في بوينس آيرس، الى العشاء في شقة الكاتبة استيللا كانتو. امرأة تبلغ نحو الخمسين من العمر، صمّاء قليلا، بشعر إصطناعي أحمر، مدهش وعينين واسعتين، حسيرتين بشدة (كانت ترفض تغنجا إرتداء عوينات أمام الناس). مشت بإرتباك عبْر المطبخ الصغير، المكسو بالسخام تجمع وجبة من البازلّا والنقانق، منشدة مقاطع من كيتس ودانتي غابريل روسيتي. لها، أهدى بورخس واحدة من أجمل قصصه، «الألف»، وهي لا تدع أحدا ينسى ذلك. بورخس، على كل حال، لم يقدّر هذه الذكرى. على الأقل عندما ذكرت إسمها أمامه وقلت أنني أود رؤيتها، لم يقل شيئا: قال لي أحدهم فيما بعد أن الصمت، عند بورخس، كان شكلا من أشكال الكياسة.

لكن في وقت لقائي بكانتو، كانت كتبها لم تعد تُعتبَر جزءً من المشهد الأدبي الأرجنتيني. في صحوة ما دعي بالقنبلة الامريكية اللاتينية التي

تفجّـرت عن جيل مانويل بْويغ[٣٧]، لم يعـد الناشرون راغبون بنشر كتبها، وصـارت رواياتها تباع بأسعـار مخفضة في المحلات التي تقبع فيها مغطاة بالغبار كمطبخها. قبل زمن طويل، في الأربعينات، كانت كتبتب مقالات باسلوب ويليام هازلت[٣٨] (الذي كان مثار إعجابها) لعدد من الدوريات الأدبيـة حينذاك، مـن مجلة اناليسـ دي بوينس آيرس، التـي أدار تحريرها بورخسـ لبعض الوقـت، الى مجلة سـور. قصصها الواقعيـة، التي ترجّع صدى (كما إعتقدت هي) ليونيل آندرييف[٣٩]، كانت نُشِرت في الملحقين الأدبيين لصحيفتي لاناسيـون ولابرينسا، ورواياتها، التي ترواح بين علم النفسـ والرمزية، كُتب عنها نقودا جيدة، وإن لم تُقرأ، من قبل إنتلجنتسيا بوينس آيرس. وفقا لكانتو، كان سبب سقوطها هو ذكاءها المفرط. دبّرت مـع شقيقها باتريسيـو كانتو، مترجم ممتـاز وهو مَنْ شجّـع في السرّ على ترويـج الشائعات عن غشيان المحارم بينه وبين أخته، خطة للفوز بمسابقة أدبيـة كانت هيئـة التحكيم فيها تتألـف من بورخسـ، الروائي ادواردو ماليّـا، وكاتبـة القصة القصـيرة والناقدة كارمـن كاندارا. قـرّر الأخوان كتابـة رواية مع شيء يسرّ الجميـع: إستشهاد من دانتـي يداهن بورخس، مناقشـة فلسفية حول الفن والأدب والأخلاقيات ترضي ماليّا، سطر بقلم كاندارا يُشبع غـرور كاندارا. تسترا خلف الإسم الأدبي لامرأة أدبية وثقا

---

(٣٧) (١٩٣٢- ١٩٩٠)، روائي أرجنتيني، أكثر أعماله شهرة رواية «مخدوع بريتا هيوارث» و«قبلة المرأة العنكبوت» التي حوّلها البرازيلي هكتور بابنكو الى فيلم. طوّر بويغ اسلوبا في الكتابة مستوحى من اللغة السينمائية وكان له أثرا كبيرا على جيله.

(٣٨) (١٧٧٨- ١٨٣٠)، كاتب وناقد انكليزي، كتب للصحف والمجلات وإمتاز اسلوبه بالوضوح والصفاء.

(٣٩) (١٨٧٠- ١٩١٩)، كاتب قصصي ومسرحي روسي، يعالج عددا من اعماله موضوعات الوحدة والمعاناة الإنسانية.

بإخلاصها وقدّما المخطوطة تحت عنوان «Luz era su nombre» («نور كان إسمهـا»)، فكوفئت بالإجماع بالجائـزة الأولى. لسوء الحظ، كانت الصداقة مع الأدبية مزيفة شأنها شأنهم، إذ خانتهما وكشفت المكيدة، وتم نفـي الأخ والأخت مـن كل الصالونات الأدبية في بوينسـ آيرس. إنضم الأخـوان كانتو، جزئيا بدافـع النكاية وجزئيا بدافع ولـع مضلل بالأدب الروسي، الى الحزب الشيوعـي الأرجنتيني (الذي قال عنه أرنستو ساباتو يوما أنه كان متعذر تمييـزه عن الحزب المحافظ لأن أغلب أعضائه الخرفين يشهـدون إجتماعاتـه نائمـين). الشيوعية، عند بورخس، الـذي ندم أنه كتب في شبابه ديوان قصائد في مديح الثورة البولشفية، كانت لعنة.

أثنـاء العشاء، سألتنـي كانتو إن كنت أرغب برؤيـة مخطوطة «الألف» (التـي بيعت بعـد ذلك بعشريـن عاما في صالـون سوثبـي بأكثر من ٢٧ ألـف دولارا). قلـت لها أرغب بذلـك. من حافظـة أوراق بنية مشحّمة سحبـت سبعة عشـرة صفحة مؤلفة علـى نحو موسوس (بخـط يد قزم) (كما وصـف بورخس يوما رسائله ذات الحروف الصغيرة، المنفصلة) مع بضعة تصحيحات ونسخ بديلة. اشارت الى الإهداء المكتوب في الصفحة الأخـيرة. ثم مدّت يدها علـى الطاولة وأمسكت يـدي (كنت في الثامنة عشـرة ومرعوبا)، ووضعتها على خدها. (تحسس هـذه العظام)، أمرتني قائلة. (يمكنك أن ترى أنني كنت حينها جميلة).

<حينهـا> كان في العـام ١٩٤٤، السنـة التـي إلتقـت كانتـو فيها بورخسـ في منزل ادولفـو بيوي كاسارس وزوجتـه سيلفانا اوكامبو. أوكامبـو، شاعرة رائعة وقاصّة أروع، كانت شقيقة فيكتوريا اوكامبو، الأرستقراطية الثريـة ومؤسسة مجلة سور. بيـوي، الأصغر عمرا بثمان سنـوات من سيلفانا، كان وريثا لواحدة من امبراطوريات إنتاج الألبان في الأرجنتـين. إسـم والدتـه، مارتا، أصبـح العلامة التجاريـة لألبان

لامارتـا؛ أول تعـاون بين بورخس وبيـوي كان سلسلة من الإعلانات للبنة لامارتا.

أول لقـاء لكانتـو مع بورخسـ كان، من وجهة نظرهـا، بعيدا عن coup de foudre[٤٠]. (ومـع هـذا)، أضافـت بإبتسامـة حنين، (ولا بياتريس كانت أكثر تأثّرا مع دانتي).

كمـا لو أنـه تبرير لـرد فعلهـا، كان وصْـف كانتـو لبورخس ذي الخمسـة وأربعـين عاما (الذي نُشِرفيما بعـد في مذكراتها «Borges a contraluz») غـير جـذاب بعمد. (كان ممتلئ الجسـم، طويلا الى حد مـا ومتيبسـ الظهر، بوجه لحيـم شاحب، قدمان صغيرتـان على نحو لافت للنظر ويد، عندما يصافح بها، تبدو بلا عظام، رخوة، كما لو ان اللمسة المتعذر إجتنابها تحرجـه. الصوت كان مترددا، يبحث متهجدا عن الكلمـات ويطلب الإذن). أتيح لي مرّة سمـاع بورخس يستخدم تردد صوتـه ليحدث تأثيرا أكبر، عندما سألتـه صحفية ما الذي يعجبه اكـثر في الجنرال سان مارتين، بطل قومـي أرجنتيني. أجاب بورخس، ببـطء شديـد، (تماثيلـه النصفيـة البرونزية... التـي تزيّـن... المكاتب العامة... والملاعـب... المدرسية؛ إسمه... يُعاد تكراره... بلا نهاية... في المارشـات... العسكرية؛ وجهه... على الورقـة النقدية... من فئة العشـرة بيـزو..). كان هناك وقفـات طويلة، كانت الصحفيـة أثناءها تجلسـ منذهلة. وإذ هي علـى وشك سؤاله أن يشـرح إختياره الغريب هـذا، إستمـرّ بورخسـ، (... كل هذا أبعـدني عن الصـورة الحقيقية للبطل).

---

(٤٠) <<صعقة الحب>>، بالفرنسية في الأصل.

بعد ليلة لقاءها الأول مع بورخس، صارت كانتو تتردد بإنتظام على منـزل بيوي. لقاءات عشـاء كانت تدور فيها أحاديـث نابضة بالحياة، حيث كان لاوكامبو عادة مثـيرة بطرح الأسئلة المفاجئة على ضيوفها، مثل (لـو كان بيدك الاختيار، كيـف ترتكب الإنتحـار؟) ذات أمسية صيـف، إذ كان هـو وكانتو يغادران معا، بالصدفـة، سأل بورخس أن تسمـح له بالسير معها حتى محطة المـترو. في المحطة، إقترح بورخس، متأتئاً، أن يمشيا مسافة اطول قليلا. بعد ساعة وجدا نفسيهما في مقهى على الافينيدا دي مايو. تحوّل الحديث بجلاء الى الأدب، وأشارت كانتو الى إعجابها بـ «كانديدا»، وإستشهدت بمقطع من نهاية المسرحية. كان بورخـس مفتونـا ولاحظ أن هذه هي اول مرّة يلتقـي فيها امرأة مولعة ببرنـارد شو. ثـم، وهو يحدّق الى كانتو بعينـين في عماهما الإبتدائي، أطراهـا بالانكليزيـة: (A Gioconda smile and the movements of a chess knight).[41] غـادرا عندما كان المقهى يغلق أبوابه وتمشيا حتى الثالثة والنصف صباحا. في اليوم التالي أودع بورخس في منزلها، من دون أن يطلب رؤيتها، نسخة من كتاب كونراد «شباب».

مغازلـة بورخس دامت عامـين، أثناءها، قالت هـي، (أحَبني هو وأنا كنت مولعة به). كانا يسيران لمسافات طويلة أو يركبان الترام بلا هدف عبْر المنطقة الجنوبية لبوينسـ آيرس. كان بورخس شغوفا بالترامات: في الترام رقـم سبعة، الذي كان يستقلـه في طريق ذهابه وعودته من وظيفته البائسة في مكتبة محلية، علّم نفسه الايطالية بقراءة طبعة ثنائية اللغة من «كوميديا» دانتي. (بدأت «الجحيم» في الانكليزية؛ بحلول وقت مغادرتي «المطهر» كنـت قادرا علـى متابعتها في الأصل)، كما قال يومـا. حين لا يكون مع

(٤١) ((إبتسامة جوكوندا وحركات حصان شطرنج.))

كانتو، كان يكتب اليها، على نحو متواصل، ومراسلاته، التي ضمّنتها هي فيما بعد في كتابها «بورخس آكونترالوز»، مؤثرة تماما. في رسالة غير مؤرخة، يعتذر عن مغادرته المدينة من دون أن تعرف (بدافع الخوف أو الكياسة، خلال التقليد الحزين، الذي كنت فيه بالنسبة لك في الجوهر، لا شيء سوى عقبة أو واجب)، ويواصل الاعتراف: (يتخذ القدر اشكالا ما تفتئ تعيد نفسها، ثمت أنماط دائرية؛ الآن يظهر هذا مرة أخرى: مرة أخرى أنا في مار ديل بلاتا، في شوق اليك).

في صيف ١٩٤٥، أخبرها أنه يرغب بكتابة قصة عن مكان سوف يكون (كل الأمكنة في العالم) وهو يرغب في إهداء القصة لها. بعد يومين أو ثلاثة جلب الى منزلها رزمة إحتوت، كما قال، على «الألف». فتحتها كانتو. في الداخل كان كاليدوسكوب[٤٢] صغير، الذي كسره عاجلا إبن الخادمة ذو الأربعة أعوام.

قصة «الألف» سارت جنبا الى جنب مع إفتتان بورخس بكانتو. كتب اليها، على بطاقة بريدية، في الانكليزية:

الخميس، حوالي الخامسة

أنا في بوينس آيرس. سأراك الليلة، سأراك غدا، أعرف اننا سنكون سعيدين معا (سعيدان وهائمان واحيانا أبكمين وغالبا سخيفَين على نحو رائع)، وهاأنا مسبقا أشعر بغصّة لأني منفصل عنك، ممزق اربا عنك، عند الأنهر، عند المدن، عند حُزُمِ العشب، عند الظروف، عند الأيام والليالي.

هذه، وعد مني، هي السطور الأخيرة التي أبيح بها لنفسي هذا القيد؛

---

(٤٢) المشكال: أداة انبوبية مؤلفة من مرايا مركّزة بحيث أن الأشياء الصغيرة والملونة في الانبوب تتحرك فتولد رسوما مختلفة الأشكال والألوان.

سـوف لن اقحـم نفسي بعـد الآن في الشفقة على الـذات. حبي العزيز، أحبك؛ اتمنى لك السعـادة كلها؛ مستقبل فسيح ومعقد ومنسوج بجمال سيحدث لنا. أنـا أكتب مثل شاعر نثر رهيب؛ لا اجرؤ ان أعيد قراءة هذه البطاقـة المؤسفـة. استيللا، استيللا كانتو عندما تقرأيـن هذا سأكون منهيا القصة التي وعدتك بها، السلسلة الأولى من سلاسل طويلة.

المخلص خورخي

(قصة المـكان الذي هو كل الأمكنة) (كما دعاهـا بورخس في بطاقة بريديـة أخرى) تبـدأ مع صيف موت حسناء بوينسـ آيرس الارستقراطية بياتريـز بيتربو، التـي يعشقها بورخس، الراوي. إبن عـم بياتريز، الشاعر المنمَّق المتحذلق كارلوس أرجنتين دانيري (أشِيعَ ان بورخس بنى شخصيته علـى زوج أخته، الكاتب غييرمو دي تورّي، الـذي إشترك بإخلاص في المعجم الموصى به من قبل الاكاديمة الملكية الاسبانية للآداب)، يَنْظم قصيدة ملحميـة هائلة تتضمن كل شيء على الأرضـ والسماء؛ مصدر إلهامه هو الألف، مكان كانت تتشابه فيه الكائنات كلها. هذا المكان، يقول دانيري لبورخس، هو تسعة عشرة درجة أسفل قبو بياتزيز، وكي يراه المرء عليه أن يضطجـع في وضعية معينة. يطيع بورخس، فيكون الألف مفتوحا أمامه. (قطْـر الألف لن يكـون أكثر من إثنين الى ثلاثة سنتيمـترات، لكن الفضاء الكوني باكمله موجود هناك، بلا نقصان في الحجم). كل شيء يظهر امام عينيه المشدوهتـين في لا ئحة ويتمانية[٤٣]: (رأيـت البحر المأهول، رأيت الفجـر والمساء، رأيت حشود أمريـكا، شبكة عنكبوت فضية وسط اهرام أسـود؛ رأيت متاهـة رثّة (كان ذلك في لندن)، رأيـت عينين قريبتين جدا

(٤٣) نسبة الى الشاعر والت ويتمان.

منـي، بلا إنتهـاء، ترقبان إنعكاسهما فيّ كما لو في مـرآة.. .)هذه القائمة تستمـر لصفحة أخرى. وسط الـرؤى، يرى بورخس على نحو مستحيل وجهـه هو ووجوه قرّاءه - وجوهنـا - و(البقايا الشنيعة لتلك التي كانت بياتريـز بيتربو الفاتنـة). كذلك، بشعور بالخزي، يرى عـددا من (رسائل دقيقـة، داعرة، لا تُصدَّق) كانت بياتريـز البعيدة المنال كتبتها الى دانيري. (كنـت مدوَّخاً فبكيت)، يختتم قائـلا، (لأن عينيّ رأتا ذلك السرّ والشيء الحَدْسـي الذي يغتصب إسمـه البشر لكنه ذاك الذي لم يـره أحد: الكون الذي لا يُتصوّر).

حالمـا إنتهـت القصة، نشرهـا بورخس في مجلة سـور، في عدد ايلول ١٩٤٥. بعد فترة وجيـزة، إلتقى هو واستيللا كانتو على العشاء في فندق لا ديليثياس في ادروغي، في ضواحي بوينس آيرس. كان هذا مكانا عظيم الأهميـة عند بورخس. هنا، حين كان شابـا، قضى بضعة أصياف سعيدة مـع أسرته، قارئا؛ هنا، رجل تعيس على نحو يائس يبلغ الخامسة والثلاثين من العمر حاول الإنتحار في ٢٥ آب ١٩٣٤ (محاولة أحيا ذكراها في عام ١٩٧٨، في قصـة تقع أحداثها في المستقبل، دعاها «٢٥ آب ١٩٣٥»)؛ هنا عـيّن مكان قصته البوليسيـة الميتافيزيقية، «المـوت والبوصلة»، محوّلا لاس ديليثياس الى الفيلا جميلـة الإسم تريست- لـو- روي. في المساء الذي تمشيا فيه هـو وكانتو خلال الشوارع المظلمة، وبورخس يستشهد، بالايطاليـة، بأبيـات بياتريس الى فيرجيـل، ضارعة اليـه بمرافقة دانتي في رحلته عبْر الجحيم.

أيتها الروح المانتوانية[٤٤] المهَذّبة، سيظل

---

(٤٤) نسبة الى مدينة مانتوا، في مقاطعة لومبارديا، شمال ايطاليا،وهي مسقط رأس فيرجيل.

الناس يسمعون عن ذكراك الشهيرة
طالما العالم نفسه لن ينتهي.
صديقي، الذي القدر ليس صديقه،
وجد في عزلته طريقا كثير العقبات
حتى عاد زاخرا بالهموم.

تذكّرتْ كانتو الأبيات وقالت لي أن بورخس كان يسخر من تملّق بياتريس التي إعتادت أن تنال ما تبغيه. (إستدار بورخس نحوي)، قالت كانتو، (رغم أنه كان بالكاد يتبينني تحت ضباب مصباح الشارع، وسألني إن كنت أقبل الزواج منه).

نصف لاهية، نصف جادّة، قالت له يمكن أن أقبل. (لكن خورخي، لم ينس أنني من مريدي برنارد شو. لايمكننا أن نتزوج، ما لم ننام معا أولا). أضافت قائلة لي، عبْر طاولة العشاء، (كنت أعرف أنه لن يجرؤ أبدا).

إستمرّت علاقتهما على نحو فاتر عاما آخر. وفقا لكانتو، حدثت القطيعة من خلال والدة بورخس، التي، لكونها مرافقة لإبنها على نحو دائم، كانت لا تكنّ إحتراما كبيرا لصديقاته. فيما بعد، في ١٩٦٧، بعدما بات واضحا أن والدته وافقت على زواجه من ايلزا استيته دي ميلان ((أعتقد أن سيكون خير لكَ الزواج من ايلزا، لأنها أرملة وتعرف الكثير عن الحياة))، علّقت كانتو، (وجدت هي من يحل محلها). كان الزواج، مع ذلك، كارثة. ايلزا، الغيرى من أي أحد يكنّ لبورخس عاطفة، منعته من زيارة أمه و لم تدعوها أبدا الى شقتهما. لا تقاسم ايلزا أي شيء من اهتمامات بورخس الأدبية. هي قليلا ما تقرأ. كان بورخس يستمتع برواية أحلامه كل صباح مع القهوة والخبز المحمّص؛ ايلزا لم تكن تحلم، أو كانت تقول انها لا تحلم، الأمر الذي يجده بورخس غير معقول. بدلا من ذلك

كانت تهتم بالشهرة التي إكتسبها بورخس والتي كان هو يزدريها: أوسمة، حفلات كوكتيل، لقاءات مع مشاهير. في هارفرد، حيث دُعِي بورخس لإلقاء محاضرات، أصرّت عليه أن يطالب بأعلى أجر وأن يُمنحا وسائل راحة مترفة. ذات ليلة، عثر واحد من أساتذة الجامعة على بورخس واقفا خارج السكن الجامعي، ببجامة النوم وخفين. (زوجتي أغلقت الباب من الداخل)، قال شارحا، وبأشد ما يكون الخجل. أخذ البروفيسور بورخس لقضاء الليلة في مسكنه، وفي الصباح واجه ايلزا. (أنه ليس أنت مَنْ عليه أن يراه تحت الأغطية)، ردّت عليه. في وقت آخر، في شقتهما في بوينس آيرس، حيث كنت أزوره، انتظر بورخس مغادرة ايلزا الغرفة ثم سألني، بهمس: (قل لي، هل بيبو هنا؟) كان بيبو هرّ بورخس الأبيض الكبير. قلت أنه موجود، نائم في واحد من الكراسي. (الحمد لله)، قال بورخس، في مشهد خارج مباشرة من قصة نابوكوف «ضحك في الظلام». (قالت أنه هرب. لكني كنت أسمعه فاعتقدت أنني فقدت عقلي).

فرار بورخس من ايلزا كان من غير ريب شائنا. حيث أنه لا يوجد طلاق في الأرجنتين، كان الملجأ الوحيد هو إنفصال شرعي. في ٦ تموز ١٩٧٠، أخذه مترجمه الأمريكي، نورمان توماس دي جوفاني، في تأكسي من المكتبة الوطنية (حيث كان مكتب بورخس) ورافقه سرّا الى المطار، واستقلا طائرة الى قرطبة. في تلك الأثناء، ذهب المحامي وثلاثة رجال نقل، بتوجيه من بورخس وتحت وصاية دي جوفاني، الى شقة ايلزا مع أمر قضائي بأخذ كتب بورخس معهم. دام الزواج أربع سنوات فقط.

مرة أخرى، أحسّ بورخس أن السعادة لم تكن مقدّرة له. كان الأدب مؤاساة، لكنه غير كاف ابدا، لأنه أيضا أعاد ذكريات كل خسارة أو

فشـل، كما عرفهما حين كتب الأبيات من السونيتة الأولى في الدِّبْتَك[٤٥] «١٩٦٤»:

لا أحد يخسر (تردّدُ ذلك عبثا)

ما خلا ذاك الذي لا يملك و لم يملك أبدا،

لكن لا يكفي أن تكون شجاعا

كي تتعلم فن النسيان.

رمز، زهرة تمزقك أربا

وغيتار يمكن ان يقتلك.

طوال حياته التي قاربت القرن، وقع بورخس في الحب باطّراد صبور، وباطـراد صبور كانت آمالـه تتبدد. كان يحسد المصاهـرات الأدبية التي نصادفهـا في قراءاتنا: الجندي البريطاني وزوجتـه الهندية أميرة، في كتاب كبلنـغ «دون إعانـة الاكليروسـ» ((منذ متى كنت عبـدة، يامليكتي؟))، الطاهر سيغورد وبرينهيلد من الـ «فوبلسونغا ساغا» (بيتان من الشعر هما الآن منقوشـان على شاهد قبره في جنيف)، ستيفنسون وفاني (اللذان كانا في مخيّلة بورخس سعيدين)، جِي كي تشسترتون وزوجته (اللذان تخيلهما راضيين). القائمة الطويلة لاسماء محبوبات بورخس يمكن أن تكون منتخبة مـن الإهداءات لقصصه وأشعاره: استيللا كانتو، هايدي لانج، ماريا ايستر فاسكيز، اولريكه فـون كولمان، سيلفينا بولريشـ، بياتريز بيبيلوني وبستر دي بولريشـ، سارا ديهـل دي مورنو هويو، مارغـوت غيريرو، سيسيليا الجينيروس - (كلهنّ متفردات)، كما قال بيوي، (وكلهنّ لا يُعوَّضن).

---

(٤٥) اللوح المزدوج، لوحان من خشب يُربطان بمفصل فيشبهان كتاب، يُكتب عليهما أو يُرسم صورة مزدوجة.

ذات مساء، على طبق معتاد من باستا بلا لون في مطعم دوا هوتيل، قال لي أنه يعتقد، بإيمان أدبي، بما دعاه (بغموض النسوة والقدر البطولي للرجال). كان يحسّ بالعجز عن إعادة خلق ذلك الغموض على الصفحة: النساء القليلات في قصصه هنّ ثانويات في الحبكة، لا شخصيات عن جدارة، ربما بإستثناء المنتقمة ايما زونز، التي أستوحى طريقة تفكيرها من امرأة، سيسيليا انجينيروس. الامرأتان المتنافستان في «المبارزة» (قصة من المحتمل انها تدين بالفضل الى هنري جيمز) هما بلا جنس ما عدا في اسميهما، وكذلك المرأة العجوز في «السيدة الكهلة». المرأة المتاقسَمة في «المتطفل» هي ليست سوى شيء يجب ان يقتله الاخوان المتنافسان كي يبقيا مخلصين لبعض. المرأة الروائية الأغرب عند بورخس، اولريكا، في القصة التي عنوانها بنفس الاسم، هي شبح أكثر منها امرأة: هي، الطالبة النرويجية، تمنح نفسها الى البروفيسور الكهل خابيير اوتارولا، الذي تلقبه هي بسيغورد ويلقبها هو في المقابل ببرينهيلد. في البدء تبدو راغبة، ثم باردة، فيقول لها اوتارولا، (برينهيلد، أنت تتصرفين كما لو كنت تتمنين لو أن سيفا بيننا). تنتهي القصة: (لم يكن من سيف بيننا. تبدد الوقت كما الرمل. سال الحب، دنيويا في الظلال، وتملكتُ للمرة الأولى صورة اولريكا).

رجال بورخس، من جانب آخر، ينجزون أقدارهم البطولية بتصميم رواقي، غير عارفين أبدا ما إذا كانوا انجزوا أي شيء، وفي أوقات يدركون انهم فشلوا. المجوسي الحالم في «الخرائب الدائرية» الذي يعي انه هو أيضا حلم شخص آخر؛ الروائي المُجِدّ هربرت كوين، الذي يعترف بأن عمله لا ينتمي (الى الفن، بل الى مجرد تاريخ الفن)؛ التحرّي الميتافيزيقي ايريك لوينروت، الذي يلاقي طوعا حتفه؛ السجين ذو وجه الثور في المتاهة منتظرا خلاصه بعقوبة الموت على يد جلاده؛ الكاتب المسرحي جارومير

هلاداك، الذي يقوم الله لـه بمعجزة سرية كي يتيح له إكمال مسرحية قبل أن يمـوت؛ المهاجر خوان دالمان، الذي، في قصة «الجنوب»، يعرض فجأة موتا ملحميا كي يتوّج حياته الهادئة – كل هؤلاء كانو الرجال الذين أحسّ بورخس أنه يشاركهم أقدارهم. (افلاطون، الذي احبَّ كل الرجال، كان تعيسـا.).. هكذا بدأ محاضرته في جامعة بوينس آيرس. أعتقد أن بورخس شعر أن هذا سيكون هو الحقيقة التي لا مفرّ منها.

كان بورخس يتمنى إتحادا غير معقد، بسيط؛ وزّع عليه القدر مشاكلا بدت وكأنها مدبّرة من قبل هنري جيمز، الذي وجد طرق تفكيره، برغم إعجابه بقـوة إبداعها، متداخلـة أحيانا على نحـو سايكولوجي مفرط. محاولتـه الأخيرة في الزواج من ماريا كوداما، التي تمّت كما يدو في ٢٦ نيسان ١٩٨٦، أقلّ من شهرين قبل وفاته، من خلال رخصة صدرت غيابيا من قبل عمدة مدينة باراغوانية صغيرة. قلت <كما يدو> لأن الاجراءات كانت محجوبة عن النظر في سرّية مربكة، حيث ان زواج بورخس من ايلزا لم يُلغ تماما، فكان يبدو أنه بزواجه من ماريا إرتكب جناية تعدد الزوجات. كانـت ماريا واحدة من تلامذته في الفصول الانكلـو- ساكسونية وفيما بعـد، في الستينات، بدأت ترافقـه في رحلاته. زواجها من بورخس فاجأ معظـم الناس وأغضـب الكثيرين الذين شعروا بأنهـا أبعدت بعمد الرجل العجوز عن أصدقائه. الحقيقية هي أن أصدقاء بورخس أحسّوا بالغيرة من أي شخص يبـدي له بورخس عاطفة أو إهتمام، وبورخس، بتعمّد يَهْوَه، أتاح لهذه الغيرة أن تزدهر.

بورخس، آنذاك في ثمانيناته، مع ماريا مسؤولة عنه، لم يعد يتعشى في منـزل بيوي، لم يعد يلتقي العديد من معارفـه القدامى: كل هذا تُلام عليه ماريـا، لا تقلّب بورخس أبدا. لا احد تذكّـر أن بورخس على مرّ السنين كان غالبـا ما يمحـو إسماً من إهداء قصيدة ويستبدلـه، بتحوّل صبياني في

العاطفــة، بإسم آخر هو أكــثر تملقا الآن: كان المحو يُنسَب الى ماريا. حتى واقعة إحتضاره في جنيف، بعيدا عن مدينته السرمدية بوينس آيرس، كانت تُــلام عليه غــيرة ماريا. قبل يــوم أو نحو ذلك من وفاتــه، اتصّل بورخس ببيــوي من جنيــف. قال بيوي انــه كان يبدو حزينا تمامــا. (ماذا تفعل في جنيــف؟ تعال الى الوطن)، قال بيوي لــه. (لا أستطيع)، أجاب بورخس. (وعلــى أي حال، أي مكان هو مناسب تمامــا للموت فيه). قال بيوي أنه على رغم صداقتهما لم يشأ، ككاتب، أن يقاطع عبارة وداع رائعة كهذه.

لكن هناك اولئك – محرر بورخس في دار غاليمار، هكتور بانسيوتي، على سبيل المثال، وأرملة كورتازار، اورورا برناندیز – الذين رأوا في ماريا كوداما مجــرد مرافقة مخلصــة ومتحمسة. حسب رأيهــم، إلتقى بورخس أخــيرا بياتريسه الحامية، المنعزلــة، الصلبة. لبانسيوتي قــال بورخس، (أنا أمــوت بسرطان الكبد، وأود أن أنهي أيامــي الأخيرة في اليابان. لكنني لا أتحــدث اليابانيــة، أو فقط بضع كلمــات، وأود أن أكون قــادرا على إنهاء ساعاتي الأخيرة بالكلام). من جنيف طلب من بانسيوتي أن يرسل له كتبا لم يشــر إليها أبدا في كتاباته: كوميديــات موليير، قصائد لامارتين، أعمال ريمــي دو غورمون. حينهــا فَهِمَ بانسيوتي: كانت هــي الكتب التي قال له بورخــس انه قرأها أيــام مراهقته في جنيف. الكتــاب الأخير الذي إختار كان كتاب نوفاليس «هاينريش فون أوفتريدينغن»، الذي طلب من ممرضة تتحــدث الالمانية أن تقرأه لــه أثناء الإنتظار الطويل المــؤلم. في اليوم الذي سبــق وفاتــه، جاء بانسيوتي لــيراه وجلس الى جانب سريــره طوال الليل، ضامّا يد الرجل العجوز، حتى الصباح التالي.

توفي بورخس في ١٤ حزيــران ١٩٨٦. بعد عشر سنوات، وأنا أعيد قــراءة «الألف» إحياءً لذكــراه، تساءلت في أي عمــل لبورخس صادفت فكــرة الفضاء الشامــل – في « nunc-stans » او « hic-stans» لتوماس

هوبــز التي إستشهد بــه كعبارة تصدير لكتاب «الألــف». فحصت بعناية رفّي مكتبتــي من بورخس: الطبعات الأصلية البالية لدار اميسي، المركومة بالغلطــات المطبعية؛ المجلدان السميكان مــن « Obras comletas » و« Obras completas en colaboracion» غــير المكتمــلان، المليئان أيضا بالغلطات المطبعية؛ طبعات اليانزا الصقيلة والمسهبة الى حد ما؛ الترجمات الانكليزية المتقلّبة؛ طبعة بلبياد الفرنسية الفائقة من آثاره، التي حررها بحب جــان– بيير بــيرني والتي حسب رأيي حلّت محــل الأسبانية الأصلية. (ربما بورخســ ما كان سيمانع: قال يوما عــن النسخة الانكليزية من «الفاتك» ليوليان بيكفورد، المكتوب بالفرنسية، أن (الأصل غير أمين للترجمة)).

روجيه كيلوا، المسؤول عن شهرة بورخس في فرنسا ((أنا من إختراع كيلوا)، قال بورخس يوما)، قــال أن الثيمة المركزية للأديب الكبير كانت المتاهة؛ كما لو أنه تأكيد لهذا الإفتراض، تحمل الترجمة الانكليزية، الخرقاء بعض الشيء، لنصوص بورخس هذا العنوان بصيغة الجمع [«المتاهات»]. لدهشتــي (بالنسبة لي على الأقل، الــذي أعتبر نفسي ذا معرفة كافية بعمل بورخســ) إكتشفــت، وأنا اعيد قــراءة كتبه أنها ليســت المتاهة التي تقرر جوهــر كتاباته، بــل فكرة أن شيء، أو مــكان أو شخص أو لحظة هي كل الأشياء، الأمكنة، الأشخاص، واللحظات.

وضعت قائمــة على صفحة وقاية الغلاف لطبعــة بلبياد، لكني متأكد أنها غير كاملة:

هــي متوّجة بالأكــثر وضوحــا: « The Zahir »، نصوصــ مرافقة لـ «الألــف». الـ <Zahir>، وتعني في العربية الظاهر، هي مادة (قطعة نقد معدنيــة، لكن أيضا نمر، اسطرلاب) إن شوهدت مــرّة لا يمكن ان تُنسى. مقتبســا بيتا من تينيسون حول الزهرة في شق الجــدار، يقول بورخس أنه

(ربما قَصَدَ أن ما من حدث، مهما كان متواضعا، لا يكن متضمَّناً في تاريخ العالم بسلسلته اللامتناهية من الأسباب والنتائج). ثم جاءت مكتبة بابل الشهيرة، (التي دعاها البعض الكون)، وذلك الكون يُختصَر داخل كتاب وحيد من صفحات رقيقة لامتناهية، مشارا اليه بملاحظة في القصة، ومفصّلا أكثر في الكتاب التالي «كتاب الرمل». الانسيكلوبيديا الكونية الساعي اليها الراوي في القصة الطويلة «المؤتمر» هي ليست مستحيلة: هي أصلا موجودة وهي الكون نفسه، مثل خارطة رسّام الخرائط (في «نمور الأحلام») التي تنبأ بها لويس كارول في «سيلفيا وبرونو» والتي تتماكن، في الحكاية الخرافية القصيرة لبورخس، مع البلد الذي يظهر على الخارطة.

الشخصيات ايضا يمكن ان تكون، مثل الأمكنة والأشياء في عمل بورخس، شاملة. عبّر عن ذلك بدقّة السير توماس براون، الذي يحبه بورخس: (كل إنسان هو ليس فقط نفسه؛ كان هناك الكثير من الديوجينين[٤٦] ومثلهم من التيمونين[٤٧]، بيد أن هناك القلّة من ذلك الإسم: البشر يحيون ثانية، والعالم هو الآن كما كان في العصور الماضية؛ ليس هناك أحد ما حينئذ، لكن كان هناك أحد ما منذئذ يوازيه، وهو، كما يقال، ذاته العائدة الى الحياة). إبتهج بورخس بالمقطع وسألني أن أقرأه له عدة مرّات. إستحسن مقولة براون الساذجة ظاهريا، (بيد أن هناك القلّة من ذلك الإسم)، وهي مقولة (تجعله عزيزا علينا، أليس كذلك؟) وضحك بخفوت من دون أن يتوقع جوابا حقا. واحدة من هذه <الذوات العائدة

---

(٤٦) جمع ديوجين، وهو الفيلسوف الاغريق ديوجين السينوبي، الذي كان تلميذا لسقراط، وكان شحاذا يقطن الشوارع، ويمشي في النهار يحمل مصباحا، باحثا عن الرجل الفاضل (على حد قوله).

(٤٧) جمع تيمون، وهو الفيلسوف الاغريقي تيمون الأثيني، الذي نمت سمعته في بغض البشر الى مصاف الأسطورة.

الى الحياة> الأكثر قدما هي توم كاسترو، الدجال الذي لا يُعقَل في «التاريخ الكوني للعار»، والذي، رغم أنه شبه غبي، يحاول إنتحال شخصية وريث تيشبورن الارستقراطي، طبقـا للقول المأثور أن رجل واحد هو في الواقع كل الرجـال. نُسَخ أخرى مـن هذه الشخصية المتلوّنة هـي فونيس[٤٨] لا يُنسـى ولا يُغتفر (في «فونيس الذكريات»)، الذي ذاكرته كومة نفاية من كل شيء يُرى طوال هذه الحياة القصيرة؛ الفيلسوف العربي إبن رشد (في «البحث عن إبن رشد»)، الذي يحاول، عبْر القرون، فهم ارسطو، يشبه كثيرا بورخس نفسه في البحث عن إبن رشد ويشبه القارئ في البحث عن بورخس؛ الرجل الذي كان هوميروس (في «الخالد») والذي كان أيضا عيّنـة من كل الرجال طـوال تاريخنا والذي خلق رجـلا يدعى اوليسيس الـذي دعـا نفسه لا أحد؛ بيير مينـار الذي يغدو ثِرفانتس في سبيل كتابة «دون كيخوتـه»، مـرّة أخرى لكن في عصرنـا. في « كل شيء ولا شيء» يتضـرّع شكسبير الى الـرب أن يدعه يكون، هو الذي كان رجالا كثيرين، واحـدا وذاته. يعترف الرب الى شكسبير بأنـه هو أيضا لا شيء: (حلمتُ بالعالم [يقـول الرب] كما حلمـتَ أنت بعملـك، ياشكسبيري، ووسط الأشـكال من حلمي كنت أنـت الذي تشبه كثيرا ذاتـي ولا تشبه أحد). في «قـدر بابل» كل رجـل كان نائب القنصـل[٤٩]، كل رجل كان عبدا: هذا يعني، كل رجـل كان كل رجل. تتضمن قائمتي أيضا هذه الملاحظة،

---

(٤٨) هو الشخصية الرئيسية في قصة بورخس «فونيس الذكريات» (١٩٤٢)، وهي الشخصية الخيالية لبورخس نفسه.

(٤٩) الحاكم العسكري لمقاطعة رومانية قديمة.

التي أنهـى بها بورخس نقدا لفيلم فكتور فليمنـغ «دكتور جيكل ومستر هايـد»: (ما وراء الحكاية الرمزيـة الثّنوية لستيفنســون والقريبة لـ «منطق الطـير» المؤلَـف في القرن الثاني عشر من عصرنا بقلـم فريد الدين العطّار، يمكننا أن نتخيّل فيلما وحِديوجوديـاً[٥٠]، تحوّل فيه شخصياته نفسها، في النهايـة، الى واحد، هو سرمـدي). أصبحت الفكـرة سيناريو مكتوبا مع بيوي («الآخـرون») ومن ثم فيلم من اخراج هوغـو سانتياغو. حتى في أحاديـث بورخـس اليومية، ثيمة الـكل في واحـد [all-in-one] كانت حاضـرة بإستمـرار. حين إلتقيت بـه، على عجل، بعـد أن أعلنت حرب المالفيناس[٥١]، تحدثنا، كالعادة، عـن الأدب وألمعنا الى ثيمة المزدوج. قال لي بورخس بحزن، (لِمَ، برأيك، لم يلاحظ أحدا أن الجنرال غالتيري والمسز تاتشر هما واحد ونفس الشخص؟)

لكـن هذه التعددية للكائنـات والأمكنة، هذا الإخـتراع لكائن خالد ومـكان خالد، هي غـير كافية للسعـادة، التي إعتبرهـا بورخس ضرورة أخلاقيـة. قبل أربـع سنوات من وفاتـه نشر بورخس كتابـا آخرا جديدا، «Nueve ensayos Dantescos» («تسع مقالات عن دانتي»)، مؤلَف مـن نصوصـ مكتوبـة في الأربعينـات والخمسينات ومنقّحـة بعد ذلك بسنوات كثـيرة. في المقطع الأول من مقدمته، يتخيّل بورخس نقشا قديما عُـثر عليه في مكتبة شرقيـة خيالية، كل شيء في العـالم موصوف فيه بدقّة شديـدة. يوحي بورخـس بأن شعر دانتـي هو مثل ذاك النقشـ الشامل، «الكوميديا» كما «الألف».

---

(٥٠) الوحديوجودي، القائل بوحدة الوجود. [المورد]

(٥١) حرب الفوكلاند بين بريطانيا والأرجنتين عام ١٩٨٢.

كُتِبت المقالات في صـوت بورخس الرَبْـوي[٥٢]، الدقيق، البطيء؛ إذ أقلب الصفحة، بوسعي سماع ترديده العمدي، لهجة شكّه الساخرة، التي كان يروق لـه ان ينهي بها ملاحظاتـه الأكثر أصالة، الإلقـاء الملحون[٥٣] المهيـب الـذي يقتبس فيـه مقاطعا طويلة مـن الذاكرة. مقالـه التاسع عن دانتـي، «إبتسامـة بياتريس الأخيرة»، تبدأ بملاحظـة كان يمكن أن يقولها في حديث ذي بساطة تبعث الثقة: (غرضي هو التعليق على أكثر القصائد تأثـيرا في النفسـ التي أُنجِـزت في الأدب يومـا. هي متضمنـة في النشيد الواحـد والثلاثين مـن «الفردوس»، و، برغم أنها شهـيرة، لا أحد بدا أنه لاحـظ الأسى الكامن فيها، لا أحد سمعهـا كاملة. أنها حقيقة أن الجوهر المأسـاوي التي تنطـوي عليه ينتمي الى المؤلف أكثر ممـا ينتمي الى الكتاب نفسه، الى دانتي الكاتب أو المخترع أكثر مما ينتمي الى دانتي البطل).

بالتـالي يروي بورخسـ القصة. عاليـا على قمة جبـل المطهر، يغيب فيرجيـل عن بصر دانتي. مقاد من قبـل بياتريس، التي يتنامى جمالها كلما عـبرا سماءً جديدة، يصل الى الإمبيريوسـ[٥٤]. في هذه المنطقة اللانهائية، الأشيـاء القصّية هي ليست أقل وضوحا من تلـك القريبة ((كما في لوحة ماقبـل رافييلية) كما يلاحظ بورخس). يرى دانتي، فوق في السماء، نهرا مـن نور، سرب من ملائكة، و<وردة> جُبلت من أرواح الحق، المرتبة في

(٥٢) متعلّق بداء الربو.

(٥٣) موسيقى صوتية وسط بين الكلام والغناء، تُصطنَع في تأدية المقاطع القصصية أو الحوارية من الأوبيرا. [المورد]

(٥٤) إسم كان يستخدم في لاتينية العصور الوسطى لوصف السماء، وفي الأدب الحديث، خاصة في «الكوميديا الإلهية»، هي المكان الذي يقيم فيه الرب، والكائنات المباركة، السامية التي جُبلت من نور صاف، وهي مصدر النور والخلق.

صفـوف منظمة. يستديـر دانتي ليسمع بياتريس تتحـدث عمّا رآه، لكن حبيبتـه إختفـت. في مكانها، يرى هيئة رجل عجـوز واهن. (وهي؟ أين هـي؟) يصرخ دانتي. يأمر الرجل العجـوز دانتي بأن يرفع عينيه وهناك في السمـاء فوقه يراها، متوّجـة بالمجد، في واحدة مـن حلقات <الوردة>، فيقدّم لها صلاة شكره. يُقرأ النصّ عندئذ:

عظيمة كانت صلاتي، وهي، المحلّقة في البعد،

بدت مبتسمة، ونظرت لي من جديد.

ثم نحو النبع الخالد أدرات رأسها.

بورخس (الحِـرَفي الفنان دائما) لاحظ أن <بـدت> تشير الى المسافة البعيدة لكنها أيضا تفسد على نحو رهيب أبتسامة بياتريس.

كيـف يمكننا شرح هذه الأبيـات، تساءل بورخسـ. رأى الشارحون المجازيـون في <العقل> أو <الفكر> (فيرجيل) أداة للوصول الى الايمان، و<الايمـان> أو <اللاهـوت> (بياتريسـ) أداة للوصـول الى الألوهيـة. الإثنان يختفيان حالما يُبلَغ الهدف. (هذا الشرح)، أضاف بورخس، (كما سيلاحـظ القارئ، هو لا عيب فيه كما هو فاتـر العاطفة؛ هذه الأبيات لم تكن أبدا ناشئة عن معادلة بائسة كهذه).

الناقد غيدو فيتـالي (الذي كان قرأه بورخس) يوحي بأن دانتي، وهو يخلـق الفردوسـ، كان متأثـرا برغبة العثـور على مملكة لحبيبتـه. (لكني سأذهب أبعد من ذلك)، يقـول بورخس. (وأفترض ان دانتي ألّف أفضل كتاب في تاريخ الأدب كي يُدخل بضعة لقاءات مع بياتريس التي لا تُستعاد أبدا. أو الأفضـل أن نقول أن حلقات العقاب والمطهر الجنوبي والحلقات التسع المتراكـزة وفرانشيسكا والسايرانة والغريفون وبرتران دو بورن هم مَلاحِق؛ إبتسامة وصوت، يعرف أنه أضاعهما، هما ما هو أساسي).

ثم يترك لنا بورخس شيئا من إعتراف: (أن رجلا تعيساً يتخيّل السعادة هـو بالتأكيد أمر غير إستثنائي؛ جميعنا نفعل هذا كل يوم. دانتي فعل ذلك مثلنـا، لكـن ثمة شيء مـا يتيح لنا دائمـا أن نلمح الرعب خلـف الأخيلة السعيـدة هـذه). يواصل، (يشير الرجل العجوز بيـده الى احدى حلقات <الوردة> السامقـة. هناك، في هالة، هي بياتريس؛ بياتريس التي كانت عيناهـا تفعمـه بغبطة لا تطاق، بياتريس التي كانت تتزيّـا بعباءة حمراء، بياتريس التي كان يفكّر بها كثيرا جدا حدّ أنه ذُهِل عندما عَلِم أن حجاجا، كان رآهم ذات صباح في فلورنسا، لم يسمعوا بإسمها أبدا؛ بياتريس التي نفـرت منه يوما على نحو مباغـت؛ بياتريس التي وافاها الأجل في ربيعها الرابع والعشرين؛ بياتريس دي فولكو بورتيناري التي تزوّجت باردي). يراهـا دانتي ويصلّـي إليها كما يصلّي الى الرب، لكـن أيضا كما يمكن أن يصلّي الى امرأة مُشتهاة.

أيتها المرأة التي تسكن فيها بأمان آمالي،

والتي، كي تجئ بروحي الى الفردوس،

تركت بصماتها على درجات الجحيم.

عندئذ ألقت بياتريس نظرة عليه للحظة واحد وإبتسمت، ثم إستادرت الى الأبد صوب ينبوع النور الخالد.

ويختتـم بورخس، (دعونا نتذكّر واقعة واحدة لا تقبل الجدل، واقعة واحدة ومتواضعـة: أن هذا المشهد الذي كان دانتـي يتخيّله هو، بالنسبة لنـا، واقعي جدا؛ بالنسبة لـه، كان أقل من ذلك. (الواقع، بالنسبة له، كان واقـع ان الحياة الأولى ومن ثـم الموت خطفا بياتريس منـه). بلا بياتريس الى الأبـد، وحيد وربما مهان، تخيّـل المشهد كي يتخيّل نفسه معها. لسوء حظـه، لحسن حـظ القرّاء الذيـن أمكنهم قراءته لقرون تلـت، قاد إدراكه

بـأن لقائهما لم يكن سوى خيال الى تشويـه الرؤية. ذلك هو سبب وقوع الظـروف المروّعـة - الأكثر جحيميـة، بالطبع، لأنها حدثـت في السماء الأعلى، الإمبيريوس: إختفاء بياتريس، الرجل العجوز الذي حل مكانها، إرتفاعهـا المفاجئ الى <الـوردة>، الإبتسامـة الزائلة والنظـرة العجلى، والرحيل الى الأبد.

أنا حذر من رؤية قراءة تفسيرية لإمرئ، مهما تكن هذه القراء متألقة، بكونهـا إنعكاسا من ذاته هو؛ كما يمكـن لبورخس أن يحاجج بلا شك، في دفاعـه عن حريـة القارئ بالإختيار أو الرفضـ، ليس كل كتاب يؤدي غرضـ مرآة لكل واحد من قرّائه. لكن في حالة «المقالات التسع»، اعتقد أن الإستنتـاج مبرر، وقـراءة بورخس لقدر دانتي أعانتنـي على قراءة قدر بورخـس. في مقالـة قصيرة نُشـرت في « لابرينسـا « في ١٩٢٦، كتب بورخس نفسه: (كنت أقـول دوما أن الهدف الدائـم للأدب هو عرض أقدارنا).

يوحي بورخس بـأن دانتي كتب «الكوميديا» كي يكون، ولو للحظة واحـدة، مـع بياتريس. ليسـ بعيدا عـن التصوّر أن بورخـس كي يكون مـع امرأة (أي امـرأة من الكثيرات اللاتي تاق اليهـن)، يكون مطلعا على غموضها، يكون أكثر من مجرّد صائغ كلمات، يكون أو يحاول أن يكون عاشقا ومعشوقا من أجله هو لا من أجل إختراعاته، خلق الألف، مرة تلو المرة، في كل أعماله. في ذلك المكان الشامل الخيالي حيث كل شيء ممكن أو مستحيـل، أو في ذراعـي الرجـل الذي هو كل الرجـال، هي، البعيدة المنـال، قد تكون لـه، أو إن لم تكـن ترغب أن تكون لـه، فعلى الأقل لن تكون له تحت ظرف اقل إيلاما، لأنه هو نفسه مَنْ إخترعها.

لكـن كما عَرِف بورخس، الأستاذ في حرفته، جيدا، ان قوانين الخيال

هــي مستبدة مثل تلك التي للعــا لم الذي ندعوه واقعيــا. تودالينا بيلار في «الظاهر»، بياتريز بيتربو في «الألف»، لا يحببن الراوي المفكّر بورخس، الذي يحبهما. لأجل القصة، هاتان المرأتان غير جديرتين بالبياتريسات - تودالينــا نفّاجة، عبدة للموضة، (تعتني بالكمال أكثر من الجمال)؛ بياتريز هــي حسناء مجتمع مفتونة على نحو داعر بإبــن عمها البغيض - لأنه، من أجــل ان يعمل الخيال، يجب ان تحــدث المعجزة (إلهام الألــف، أو إلهام الظاهر الجدير بالذاكرة) وسط الفنانين العمي والتافهين، بما فيهم الراوي.

لاحــظ بورخس مرّة أن قــدر البطل العصري هو ليس بلــوغ إيثاكا أو الحصول على الكأس المقدسة. ربما أساه، في النهاية، نبع من إدراك أن عمله بدلا من أن يمنحه لقــاءً ايروتيكيا ساميا ومرتجى، إقتضى منه أن يفشل: لن تكون بياتريز بياتريس أبــدا، لن يكون هو دانتي، سيكون بورخس فقط، عاشق حلم يتخبط، مــا زال عاجزا، حتى في مخيلته، على استحضار امرأة واحدة، محققة وتقريبا كاملة، من أحلام يقظته.

بورخس وأمنيته لو كان يهوديا

(حسنٌ، ما أنتِ؟) قالت الحمامة. (يمكنني أن أرى أنك تحاولين شيئا ما!)

« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٥

في عـام ١٩٤٤، بـدأ عمـلاء مخابـرات هملـر بالوصـول الى مدريد للإعداد الى طريق فـرار من ألمانيا للنازيين المهزومين. بعد سنتين، لأسباب أمنيـة، إنتقلـت العمليـة الى بوينس آيرس حيـث إستقـرّت داخل القصر الرئاسـي بإتفـاق مع الرئيـس المنتخب حديثـا، خوان دومينغـو بيرون. كانـت الأرجنتين ظلّت محايـدة أثناء الحـرب العالمية الثانيـة، لكن أغلب جيشهـا دعم هتلر وموسوليني. الطبقة البورجوازية الثرية المعروفة بعدائها للساميـة، رغم انهـا عارضت بـيرون في كل شيء تقريبـا، بقيت صامتة حـول نشاطاته المؤيدة للنازية. في غضون ذلك، بدأت الشائعات حول ما يحدث تدور في أوساط الجالية اليهودية. في عام ١٩٤٨، في سبيل إخماد الإحتجاجـات الأولية لليهود الأرجنتينيين، قـرر بيرون تعيين سفير لدولة اسرائيـل المبتدعة حديثا وإختار والـدي، بابلو مانغويـل، للمنصب. لأن أبـي كان يهوديا (كانت أسرته جاءت من أوربـا وإستقرّت في واحدة من مستوطنات البـارون هيرش في الجزء الداخلي من الأرجنتين)، أثير الكثير مـن الإعتراضات على تسميته، خاصة من وزيـر الشؤون الخارجية، التي يشغلهـا تقليديا القوميـون الكاثوليك. إقترح الوزيـر مرشحا مسنودا من الفاتيـكان، لكن بيرون، الذي أدرك مدى حاجته الى تأييد اليهود، تمسّك

بموقفه. في السنوات اللاحقة، وبرغم الأدلة الوثائقية المتنامية، أنكر بيرون أنــه ساعــد يوما قضية النازيــين وذكّرَ بتعيين والدي كبرهــان على تعاطفه اليهــودي. نحن نعرف اليوم أن من بين أكثر المحميين من قبل بيرون صيتا سيئا هما آدولف ايخمان وجوزيف مينغل.

في أرجنتــين بيرون، كان خورخه لويس بورخس واحدا من المفكّرين القلّــة الذي جَهَر بصوته ضد النازية. منذ وقت مبكر، في نيسان ١٩٣٤، في رد علــى إتهام من محــرري المجلة القومية كريســول (بأنه (أخفى بمكر نسبه اليهودي))، نشر بورخس نصّا قصيرا عنوانه «أنا، يهودي»، إعترف فيــه بأنه غالبا ما كان يبهجه تخيّل نفسه يهودي، لكنه، للأسف، غير قادر على تعقب اي أثر عن نسب يهودي في المئتين سنة الماضية من تاريخ أسرته. مــع ذلك، لم يشعر أبدا بأنه من الضروري الدفــاع عن إيمانه بأهمية وقيمة الثقافة اليهودية التي غذّت أدبه (قصص الكتاب المقدس، حكمة التلمود، علم غيرشوم شوليم[٥٥]، كوابيــس ميرنيك وكافكا، شعر هاينريش هاينه، اسطورة الغوليم[٥٦]، غموضات القابالا)، سخر من المعادين للسامية الذي بحثــوا بهوس عن الجذور اليهودية لكل اعدائهــم. (بالحديث إحصائيا)، قــال بورخس متأمــلا، (كان اليهود قلة قليلة. ماذا نقــول عن شخص في العــام ٤٠٠٠، يكتشف في كل مكان سليلــي سكان سان خوان [واحدة مــن المقاطعات الأقل سكانا في الأرجنتين]؟ باحثينا سعوا وراء العبرانيين، ولم يسعــوا أبــدا وراء الفينيقيين، الميديين، العثمانيــين، البربر، البريتونيين

(٥٥) (١٨٩٧- ١٩٨٢)، فيلسوف ومؤرخ، هاجر من ألمانيا الى فلسطين، يُعتبر مؤسسا للدراسات الأكاديمية الحديثة عن القابالا.

(٥٦) في الفولكلور اليهودي، غوليم هو كائن حي في هيئة بشر، مخلوق بالكامل من مادة غير حية. وتستخدم الكلمة في العهد القديم لتعني <<العديم الشكل>>، وهي تشير ضمنا الى الكائن البشري غير الكامل في نظر الله.

الليبيين، السيكلوب، أو اللابيث. ليالي الاسكندرية، بابل، قرطاجة، ممفيس لم تنجح أبدا في استيلاد جدّ واحد؛ كانت هي فقط قبائل البحر الميت الحمرية التي مُنِحت هبة كهذه).

هو أيضا لم يشجب الثقافة الألمانية. في مقال نُشِر في ٢٤ آذار ١٩٣٩ في الإل هوغار (مجلة اسبوعية للعائلة واسعة الإنتشار)، كتب بورخس نقدا لكتاب شخص يدعى لويس غولدنغ، معنون على نحو مشؤوم بـ«المشكلة اليهودية». إتفق بورخس مع هجوم غولدنغ على معاداة السامية، لكنه لم يتفق مع تكتيكات المؤلف. معاداة السامية، قال بورخس، (تسعى (على نحو مضحك) الى إنكار مساهمات اليهود في ثقافة ألمانيا؛ غولدنغ يسعى (على نحو مضحك) الى تحديد ثقافة ألمانيا بمساهمات اليهود وحدهم. إنه يعلن العنصرية بكونها مضحكة، لكن هو، بتماثل ذليل تقريبا، لا يفعل شيئا سوى مقابلة العنصرية اليهودية بالعنصرية النازية. إنه ينتقل بإستمرار من دفاع ضروري الى هجوم ضاري غير ضروري، لأن مزايا اسرائيل لا تتطلب عيوب ألمانيا. غير ضروري وغير حكيم، لأن هذا هو الى حد ما مماثل لقبول طريحة العدو، التي تسلّم بإختلاف جذري بين اليهودي وغير اليهودي). بعد عام، بفترة وجيزة قبل الغزو الألماني للدانمارك، دوّن بورخس حوارا مع أرجنتيني محب للألمان. في رأي بورخس، محاوره هو تناقض: أكثر منه عاشقا لألمانيا (لثقافتها التي لا يعرف عنها شيئا)، هو مجرد كاره لانكلترا. هو أيضا معاد للسامية: هذا يعني، هو يريد أن يرحّل من الأرجنتين الجالية السلافو- جرمانية التي يتباهى اعضاءها بأسماء ألمانية الأصل (روزنبلات، جروينبرغ، نيرينشتاين) وبالتحدث بلهجة ألمانية، اليديشية.

لكن ما وراء السخرية، إعتقد بورخس بأن الثقافة اليهودية لها، ميتافيزيقيا، وزنها الرمزي. أحسّ أن هتلر وضع لنفسه هدفا كان في

النهاية مستحيلا – محق الثقافة اليهودية – لأن الثقافة اليهودية (كما إعتقد بورخس) مُمَثلة في جوهر الثقافة الإنسانية؛ إن كان الأمر كذلك، فإن أمنية هتلـر بإزالة اليهود كانت مجرد جزء من آلة عالمية معَدَّة in aeternum (٥٧) لإثبـات البقاء اليهــودي. (النازية هي غير واقعيـة)، كتب في «تعليق على ٢٣ آب ١٩٤٤»، اليوم الذي تحررت فيه باريس. (إنه أمر لا يطاق؛ يمكن للبشـر فقط أن يموتوا من أجله، يكذبـون من أجله، يُقتلون ويُجرحون من أجله. لا أحد، في صميم اعماق كيانه، يمكن أن يتمنى له النصر. ساجازف بهذا الحَدْس: هتلر أراد أن يكون مهزوما). بعد سنتين، في القصة القصيرة «دويتشه ريكيم» (نوع من نذير لرواية جوناثان ليتل «الأخيار»)، يحاول ضابط نازي تعليل نفسه وأفعاله: (كان العالم يموت من يهوديته ومن مرض اليهودية ذاك الذي هو عقيدة يسوع؛ نحن علمناه العنف وعقيدة السيف. الآن، ذاك السيــف سيقتلنا، ونحن نشبه الساحر الذي يحوك متاهة، يُجبر علـى الطواف فيها حتى آخـر العمر، أو نشبه داوود الـذي أعلن حكما علـى رجل غريب وأدانه بالموت، وعندئذ سَمِعَ الوحي: <أنت هو ذلك الرجل>). ثم يعبّر الضابط النازي بهذه الكلمات القوية عن هلاكه: (إن لم يكن النصـر والظلم والسعادة لألمانيا، دعها تكــن للأمم الأخرى. دع الفردوس يوجد، حتى لو كان مكاننا الجحيم).

(مثل الدروز، مثل القمر، مثل المــوت، مثل الاسبوع القادم، يشكّل الماضي البعيد جزءً من تلك الأشياء التي يمكن أن تغتني بالتجاهل)، كتب بورخـس في «أنا، يهودي». في حالة كهذه، عندمـا يكون الخير والشرّ ممحـوان باللامباة نفسها، سيُعاد إختـراع احداث الماضي وذكرى زائفة مُعيَّنــة كحقيقة. هذا ما حدث بالضبط في واحدة مـن قصصه المتأخرة،

(٥٧) <<الى الأبد>>، باللاتينية في الأصل.

«يوتوبيا رجل منهك». يصف بورخس هنا كابوسا يقع في المستقبل، يُقاد فيه هو من قبل دليل خدوم يشرح له العالم الجديد البديع. في لحظة معينة، يلمح بورخس برجا مقببا. (ذاك هو المحرقة)، يشير دليله. (في الداخل هي الحجرة المهلكة. يقال أنها أُخترِعت من قبل رجل خيِّر كان إسمه، كما أعتقد، ادولف هتلر).

بورخس – رجل صادق في فكره، مبجل، متواضع – كان يتمنى أن لا يكون متذكَّرا؛ كان يأمل أن يبقى بعضا من كتاباته، لكن بالشهرة كان هو غير مكترث. كان يتوق الى نسيان شخصي ((من أجل ان تكون الى الأبد، لا من أجل أنك كنت))، يقول في قصيدة) ومع ذلك كان يخشى ذاكرة التاريخ النزوية، أو بالأحرى، النزوية التي نميل بها الى إعادة كتابة التاريخ كي يلائم نزواتنا الأكثر دناءة، الأكثر حقارة. ذلك هو السبب الذي جعله يزدري السياسة ((النشاط الأكثر خسّة من كل الأنشطة البشرية)) وآمن بحقيقة الخيال ويقدرتنا على رواية قصص حقيقية.

لفقّه

(أرجوك جلالتك، قال الولد[٥٨]) (أنا لم أكتبه، وهم لا يستطيعون إثبات ذلك: ليس هناك إسم موقّع في النهاية).

(إن لم توقعه)، قال الملك، (فهذا لا يجعل الأمور إلّا أكثر سوءً. <لا بد> أنك قصدت الأذى، وإلّا كنت وقعت بإسمك كأي رجل صادق).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٢

في ٢٩ تشرين الأول ١٩٣٢، نشرت جريدة «كريتيكا» البوينس آيرسية الإعلان التالي في إسلوب رديء لم يكن غريبا على قرّائها:

(ستنشر الكريتيكا واحدة من أكثر الروايات البوليسية إثارة. حبكتها مبنية على أحداث وقعت في بوينس آيرس. من حادثة واقعية صدمت قبل وقت قريب أبناء هذه المدينة، بنى المؤلف قصة مؤثرة يصبح الغموض فيها أكثر شدّة وأكثر شدّة مع كل صفحة من «El enigma de la calle Arcos» [«لغز شارع آركوس»]. مَنْ قتل زوجة غالفان، لاعب الشطرنج؟ أو هل كان شكلا غريبا من الإنتحار؟ كيف إختفى المجرم بعد أن إرتكب فعلته؟ كيف غادر المجرم غرفة الضحية من دون أن يكسر أي قفل؟ رحلة طويلة لصندوق ملئ بالمجوهرات. تبدأ غدا، الأحد، في جميع طبعاتنا).

نجاح المسلسل الذي ظهر بتوقيع الإسم الذي لا يُصَدَّق لساولي لوستال، أدّى الى نشره في شكل كتاب بعد سنة من ذلك. في ٤ تشرين

---

(٥٨) الولد في ورق اللعب.

الثاني ١٩٣٣، تعلن دعاية في نفس الصحيفة أن «لغز شارع آركوس» هي الآن متاحة للبيع. (أول رواية بوليسية أرجنتينية عظيمة. إنها تنحى تماما عن النماذج القديمة لهذا النوع الأدبي الذي يحفل بمناظر بشعة وأحداث شبه حقيقية. مفعمة بالعاطفة والواقعية، بالإثارة والتشويق، إنها إنجاز حقيقي. مجلد سميك برسوم توضيحية وبسعر ٩٥ سنت فقط). الكتاب، الصادر عن دار آم- باس، يبلغ عدد صفحاته ٢٤٥. رسّام الصور التوضيحية بيدرو روخاس، الذي يطابق اسلوبه، بالحكم من صورة الغلاف، اسلوب الكتابة.

أمر عسير جدا إعطاء القارئ الذي يتحدث الانكليزية إحساسا بالاسلوب الشنيع. دعوني أحاول:

لحظات فيما بعد، في الغرفة المكيّفة لمكتب الحرّاس، كان اوسكار لارا وسواريز ليرما - الأخير يستمتع بهدوء ببضع رشفات من الماته - يتحدثان حول الدافع الذي قاد الصحفي هناك، في مثل ليلة هائجة كهذه. لم يأخذ من المساعد وقتا طويلا نقل الوقائع التي كان الآخر يدوّنها بإهتمام خاص. ما أن أتمّا المهمة حتى سُمِع رنين الهاتف. إقترب المساعد من الآلة، نازعا المستقبِل من الكلّاب، ضاغطا إياه على أذنه، وبين ضابط الشرطة والشخص المتصل دار هناك الحوار التالي، كما نشأ فيما بعد بواسطة المتحدثَين نفسيهما.

بعد ثلاثين سنة من صدور الرواية، نشر الناقد انريكه اندرسون إمبرت في مجلة فيلولوجيا مقالا بعنوان «مساهمة جديدة في الدراسة عن مصادر بورخس». فيها، أشار اندرسون إمبرت الى أن بورخس إستخدم «لغز شارع آركوس» كنموذج لقصة «El acercamiento a Almotásim» («الإقتراب من المعتصم»)، قصة توهم بأنها نقد لرواية بوليسية بذلك

الإســم، كتبها المحامي مير بهــادور علي. وفقا لبورخــس، الأصل المزيَّن برســوم توضيحيــة كان نُشِر في بومباي عــام ١٩٣٢ وأعيد طبعه من قبل فيكتــور غولانش في لنــدن سنتين فيمابعــد، مع تقديم بقلــم دوروثي أل سايرز وإغفال ((ربما متكرماً)، قال بورخس) الرسوم التوضيحية.

لم تظهــر «الإقتراب من المعتصــم» لبورخس أول مــرّة في مجلة دورية (كمــا فعل مع معظم كتاباته) بــل في مجموعة من المقالات «Historia de la eternidad» («تاريــخ الخلــود»، ١٩٣٦)، الواقــع أنها كانت نُشِرت في كتــاب ضمن كتابــات غير روائيــة، في ملحق يحمل العنــوان الرزين «ملاحظتــان» (<الملاحظة> الثانية هي مقال عن <فن الإهانة>)، أوحى فيه لقرّائه الأولين أن مير بهادور علي كان شخصا حقيقيا وأن كتابه (بدمغة محترمــة من غولانش) كان متاحا للشراء. مأسورا بنقد بورخس الحماسي، طلب صديقه ادولفو بيوي كاسارس نسخة من لندن. لكن من دون نجاح.

كان نص بورخــس سيخضع على الأقل لتناسخين. في ١٩٤١، جعل «الإقــتراب من المعتصم» جزءً مــن الأدب الروائي، في مجموعته القصصية «El jardin de senderos que se bifurcan» («حديقــة الــدروب المتشعبــة»). بعــد ثلاث سنــوات جعل كل مجموعــة «الحديقــة» القسمَ الأول مــن، ربمــا ، أكثر كتبه شهــرة، «Ficciones »، القســم الثاني كان إسمــه «Artificios» ويشمل نصف دزينة من القصص الجديدة. من أجل التعقيــد فقط، في الطبعات الحديثة لكتب بورخــس (طبعة الاليانزا، على سبيل المثال)، إستأصِلَ «الإقتراب من المعتصم» من الـ «ficciones» وعاد الى موقعه في «تاريخ الخلود».

في ١٣ تموز ١٩٩٧، في مقالة نُشرت في القسم الأدبي من اللاناسيون البوينســ آيرسية، حاول القاصــ الأرجنتيني خوان جاكوبــو باخارليا أن

يحسّن من تخمين اندرسون إمبرت وقال أن «لغز شارع آركوس» لم تكن فقط معروفة لبورخس بل هو مَنْ كتبها. وفقا لباخارليا، أن الكاتب اوليس بوتـي دو مـورا (صديق بورخس في شبابه)، أفشى لـه أن بورخس كان هو المؤلـف لتلك الرواية البوليسية المنسية، التي، كما قال مورا لباخارليا، (كتبها بورخس مباشرة على الآلة الكاتبة، مخصصا لها ساعتين في اليوم).

بعـد شهـر، (١٧ آب)، نشـر الروائي فيرنانـدو سورنتينـو، أيضا في اللاناسيـون، ردّا علـى باخارليـا. علـى نحو دمـث، عنيد، محـدد يُظهِر سورنتينو إستحالة مثل هذا التأليف. مقدماً أسباب واقعية، حِرَفية، أخلاقية واسلوبيـة، يدحض سورنتينو حجج باخارليا. أولا، بورخس لم يتعلم أبدا الطبع على الآلة الكاتبـة. ثانيا، بورخس لم يكتب أبدا رواية، جنس أدبي نبذه مرّات كثيرة، على الأقل فيما خصّ موهبته. ((تخيُّلْ حبكة روائية هو أمر مبهج جدا)، قال ذات مرّة. (كتابتها بالفعل على الورق هو مبالغة)). ثالثـا (وهذه ربما هـي الحجة الأقوى لسورنتينو)، اسلـوب الرواية الطنّان والإستخـدام الشائن للغة الاسبانية هما بعيـدان جدا عن الاساليب النثرية الدقيقـة لبورخس (سواء في الصوت المعقد لفترته الباروكية في العشرينات والثلاثينات أو الصوت المقتصد للسنوات اللاحقة) ولا يمكن تخيّل رجلا واحـدا قادرا على الإثنـين. (أعتقد أن لا أحد يمكنـه الكتابة باسلوب هو ليـس اسلوبه الخاص به)، كما يحاجج سورنتينو على نحو معقول. (حتى ذاك الذي ينتوي على المحاكاة الساخرة المفرطة سينتهي، عاجلا أو آجلا، الى إظهـار اسلوبه الخاص بين المقاطع التي يلفقها). وهو يذكّرنا بأنه حتى في تلـك المناسبات النادرة التي يقدّم فيها بورخس صوتا مغايرا في كتاباته (كمـا حين ينسب، في قصـة «الألف»، قصيدة رديئة جـدا الى منافسه)، فإن ذكاء بورخس، مزاجـه، ومفرداته الدقيقة تشرق بين ثنايا أبياته الملفقة البشعة. بالنسبة لسورنتينو، ليس هنالك شيء إسمه القناع الأدبي الكامل.

هنـا يمكننا أن نضيف قائلين أن بورخس كانت لـه أذنا خارقة للطبيعة للشعـر القبيـح، وسخر منه على نحـو عديم الرحمة. بفضـل ذاكرته غير العادية، كان يمكنه تلاوة نتف طويلة من مقاطع شعرية رهيبة من نظم كتّاب شهيرين وآخرين أقل شهرة، وكان يحاكي خطابهم على نحو ساخر (كما يشير سورنتينو) في عدد من كتاباته. قصة هزلية واحدة، كُتِبت مع بيوي، «El Testigo» («الشاهد»)، يحاكي فيها إثنين من المؤلفين بسخرية أسوأ الخطـب الأرجنتينية، وفي بدايتها شعـار إقتباس من ايسايا ٦: ٥، من دون إقتباس العبارة المعنية. بحثت عن هذه العبارة، فكانت تقول، (ثم قال أنا، واأسفاه! لأنني خـرِب؛ لأنني إنسان ذا شفتين نجستين، وأقيم وسط أناس ذوي شفـاه نجسة). وعي أدبي كهذا هو غـير موجود أبدا في «لغز شارع آركوس».

ينتهـي سورنتينو مع واقعة أخيرة واحدة، تُدمّـر حجة باخارليا: هوية الإسم المستعار بوضوح <سـاولي لوستال>. في ٢٧ شباط ١٩٩٧، نشرَ شخصـ يدعى توماس إي جوردانو رسالة في جريـدة الكلارين البوينس آيرسيـة، تنص على أنه بعد قـراءة الإعلان عن طبعة جديـدة لرواية «لغز في شـارع آركوسـ» (بقلـم مؤلف بقيت هويتـه مجهولة)، شعـر أنه مجبر علـى توضيـح الغموضـ. وفقـا لجوردانـو، إسـم Sauli Lostal كان جناسـا تصحيفيا لإسـم Luis Stallo ، جنتلمـان كان لوالده معه علاقة تجاريـة سريعة، و لم يكـن رجل أدب بل رجل أعمـال، وهو ايطالي مثقف بعض الشيء كان إستقـرّ في الأرجنتين بعد أن طاف حول العالم. (روحه القلقة)، كتب جوردانو، (أضحت قوية بعد تكريس لا يلين للقراءة، مجبِرة إياه على المشاركة عام ١٩٣٢ في مسابقة نظمتها الجريدة المسائية الشعبية الكريتيـكا، التـي كان قرّاءها يطالبـون ببديل أكثر إبداعا مـن رواية «Le Mystère de la chambre jaune» [«غموض الحجرة الصفراء»] بقلم

غاستــون ليرو، التي كانت نهايتها مخيّبة للآمال الى حد ما). النتيجة كانت «لغــز شارع آركوســ». بعد النظــر في دليل الهاتف لمدينــة بوينس آيرس للأعــوام ١٩٢٨، ١٩٣٠، ١٩٣١، و١٩٣٢ كُشــف عــن وجــود إسم لويســ أي ستاللو مــن سكنة المدينة أثناء تلك السنــين. برغم هذه الحقائق التي لا تقبل الجدل، يستمر عزو «لغز شارع آركوس» الى بورخس. حتى كتاب نيكولاس هفت المعصوم عن الأخطاء «Bibliografia complete» عــن بورخس، المنشور عام ١٩٧٧ من دار فونــدو كولتورا ايكونوميكا، يستبقي هذا النسب في طبعاته المتأخرة.

« لغــز شارع آركوس « هي الأكثر شهــرة لكنها بالتأكيد ليست النص الوحيد الــرديء المنســوب الى بورخس. في ١٩٨٤، علــى سبيل المثال، نشــرت المجلة الإيطاليــة المهيبة النوفي ارغومنتي، التــي كان يدير تحريرها البرتو مورافيا، ليونــاردو سكاتشا، انزو سيشليانو (ثلاثة من أكثر الأسماء تميّــزا في المشهــد الأدبي الايطــالي)، قصــة « El misterio de la cruz» ((«غموضــ الصليب»))، منسوبــة الى بورخس. تقول الرسالــة المرفقة أن القصــة كُتِبت في عام ١٩٣٤ وتُرجمت علــى يد الكاتب والمترجم الرائع فرانكــو لوتشنتيني، والسماح بنشرها مُنِح من قبل بورخس نفسه وواحد مــن الناشرين الايطاليــين، فرانكو ماريــا ريتشي. في رسالــة مفتوحة الى جريــدة اللاستامبا التورينية، أنكر لوتشنتيني أنــه ترجم القصة يوما، التي هي، كما قال، لا فقط لا تشبه أي شيء كتبه بورخس بل أيضا (تبدو بأنها مكتوبة بقلم شخص شبه أديب).

في عــام ١٩٨٩، نشــرت المجلة المكسيكيــة البلورال، التــي أسسها الشاعر اوكتافيو باز، قصيدة عنوانها «Instantes» ((«لحظات»))، يُفترض أن بورخس كتبها في العام الذي توفي فيه. كانت القصيدة مستهَلّة بتعليق مداهن بقلم شخص يدعــى موريسيو سيكاناور، الذي كتب ان المقطوعة

كانــت (حبلى بقوة فنيــة في التركيب). القصيدة هِي محــاكاة غبية مفرطة العاطفــة لن تليق حتى ببطاقــات التحيات لهالمــارك. والقصيدة تُقرأ (في ترجمة حرفية، وفي رأيي، سخية):

لــو قُدّر لي أن أحيا ثانيــة لحاولت إرتكاب المزيد من الأخطاء في الحياة القادمة.

لن أحاول أن أكون كاملا، سأسترخي أكثر.
سأكون أكثر حماقة من قبل، في الواقع
سآخذ أشياء قليلة على محمل الجد.
ساكون صحياً أقل.
سأجازف أكثر، أسافر أكثر، سأرقب
غروبات شمس اكثر، أتسلّق جبالا أكثر، أسبح في أنهر أكثر.
سأذهب الى أمكنة أكثر حيث لم أكن من قبل، آكل
آيس كريم أكثر وبقول أقل، ويكون لي مشاكلا أكثر
ومشاكلا متخيَّلة أقل.
كنت واحدا من اولئك الناس الذين يحيون على نحو حسّي، خصيب
كل صباح من حياتهم؛ بالطبع كان لي لحظات من سعادة.
لكن إن قُدِّر لي العودة الى الوراء لحاولت إمتلاك
لحظات طيبة فقط.
في حال أنت لا تعرف، أن هذا هو ما صُنِعت منه الحياة، لحظات فقط؛
لا تغفل عن اللحظة الراهنة.
كنــت واحــدا مــن اولئك الذيــن لا يذهبــون الى أي مــكان من دون ثرمومتر،
قنينة ماء ساخن، مظلة وباراشوت؛

لوقُدِّر لي ان أحيا ثانية، لسافرت خفيف المتاع.

لو قُدِّر لي ان أحيا ثانية، لبدأت السير حافيا

في بداية الربيع مواصلا على هذا النحو حتى الخريف.

سأركب دوّامة الخيل، سأرقب غروبات شمس أكثر

وسألعب مع الأطفال أكثر ، إن كان لي حياة أخرى أمامي.

لكني في الخامسة والثمانين عجوز وأعرف أنني أموت.

بعد ثلاث سنوات، ظهرت في الكويننز كواترلي ترجمة جديدة لهذه القصيدة، بقلم اليستير رايد، التي قامت سابقا بترجمة رائعة لعدة نصوص من بورخس. لا أحد إعترض.

ثم، في ٩ مايس ١٩٩٩، نشر الناقد فرانشيسكو بيرجيل في جريدة الإل بايس المدريدية الإكتشاف التالي: (المؤلف الحقيقي للقصيدة الابوكريفاوية[٥٩] هي كاتبة أمريكية غير معروفة تدعى نادين ستاير، نشرتها عام ١٩٧٨، قبل ثمان سنوات من وفاة بورخس في جنيف، عندما كان في السادسة والثمانين من العمر). النص (كقطعة من نثر شعري طنّان) ظهر في الدورية الفاميلي سيركس اللويزفيلية، كنتاكي، في ٢٧ آذار ١٩٧٨ وظهر منذ ذلك الحين، في عدد من نسخ مختلفة، في كل أنواع الأمكنة المختلفة، من الريدرز دايجست الى الكتابة المطبوعة على التي شيرتات.

لا شكّ أنه منذ نشوء الأدب، كان كل نوع من الكتابات منسوب الى كُتّاب شهيرين لأسباب متنوعة: نيّة صادقة لكشف المؤلف الحقيقي لنص معين، نيّة غير صادقة لإضفاء هيبة على النص، وسيلة ماكرة لإضفاء

(٥٩) apocryphal، ابوكريفاويّ: مشكوك في صحته أو نسبته الى مؤلفه. [المورد]

مجـد على المنسوب اليه النص. بورخس نفسه، في واحدة من أكثر قصصه شهـرة، «بيير مينـار، مؤلـف الكيخوته»، يضيــف (بسخريــة، بالطبع) إحتمالية مستقبلية لقائمة من النوايا: لإضفاء حياة جديدة على نص معيّن، هـذا يعنـي، قراءة جديـدة، لرؤية النصـ في محتوى مختلـف وغير متوقع. (عند نَسْب «محاكاة المسيـح» الى فيرديناان سيلين أو الى جيمس جويس)، يتساءل بورخس في ختام القصة، (ألم يكن هذا كافيا لتجديد هذه المواعظ الروحية، الواهية؟)

لا أعتقـد أن هذا هو مـا كان في أذهان اولئك الذين إتهموا بورخس على رواية «لغز شارع آركوي» أو قصيدة نادين ستاير. في أي حال، مهما كانـت نوايا متهميه، إقتراح بورخس يستأهل الريـادة، بما أنه يضفي على فكرة <التلفيق> دلالة أيجابية ننكرها نحن في الغالب.

في ليلـة الكريسماس عـام ١٩٣٨، غـادر بورخـس منزلـه ليجلب صديقته إيما ريسو بلاتيرو. كان دعاها الى العشاء وحمل معه هدية لها، بلا شـك كتاب. إذ كان المصعد عاطلا، صعـد السلّم راكضا دون أن يلاحظ أن واحـد من مصراعي نافذة كان مفتوحا. شعـر بأن شيئا يكشط جبهته، لكنه لم يتوقف ليرى ما حدث. عندما فتحت ريسا بلاتيرو له الباب، أدرك بورخس، مـن نظرة الرعب التي إرتسمت علـى وجهها، أن شيئا خطيرا حدث. لمس جبهته: كانت سابحـة بالدم. برغم علاج الإسعاف الأولي، تلوّث جرحـه، وظل لإسبوع طريـح الفراش، معانيا مـن هذيان وحمى عالية. ذات ليلة، إكتشف أنه لا يستطيع الكلام: أُخِذَ الى المستشفى لعملية عاجلة، لكن تعفّن الدم كان بدأ. لشهور، ظنّ لأطباء أنه سيموت. في سيرته الذاتية، التي أملاها بالانكليزية، وصف بورخس نفسه الحدث، الذي نفع كأساس لقصة قصيرة، «الجنوب». يكتب: (حين بدأت بالشفاء، خشيت على سلامة عقلي. أتذكّر أن أمي أرادت أن تقرأ لي من كتاب كنت إشتريته

لتـوي، «من الكوكب الصامت» لسي أسـ لويس، لكني لليلتين أو ثلاثة واصلــت صدّها. أخـيرا، تغلبت عليّ، وبعد سمــا ع صفحة أو صفحتين أجهشت بالبكاء. سألتني أمــي لِمَ هذه الدموع. <أنا أبكي لأنني أفهم>، أجبتها. بعد قليل، تساءلتُ إن كنت أستطيع يوما العودة الى الكتابة. كنت سابقا كتبت بضع قصائد وعشـرات المقالات النقدية القصيرة. فكّرت لو أننــي حاولت كتابـة نقد الآن وفشلت، سأنتهي فكريـا، لكن إن حاولت شيئـا لم أفعلـه حقا من قبل وفشلت فلن يكون ذلــك سيئا جدا وربما حتى يهيـأني لكشف نهائي. قررت أنه يمكننــي كتابة قصة. النتيجة كانت «بيير مينار، مؤلف دون كيخوته»).

ظهـرت «بيير مينار ، مؤلف دون كيخوته» في عدد أيلول ١٩٣٩ من مجلـة سور. في هذه القصــة، التي تنكّرت بزي مذكـرات تسهم في طبعة تكريميـة لبيير مينار، يصف بورخس المحاولة الابوكريفاوية لمينار في كتابة «دون كيخوته» مرة ثانية: لا نَسْخها، لا إنجاز مُعارَضة[٦٠]. (طموحه المثير للإعجاب)، يكتب بورخس، (كان تقديم بضعة صفحات تتطابق - كلمة بعـد كلمة وسطرا بعد سطر - مع تلك التـي لميغيل دي ثِرفانتس). لاقت القصـة نجاحا هائلا. هنـأه صديق أديب جنتلمان عليهـا لكنه أشار الى أن الجهـد كان الى حـد ما بلا نفع، بمـا أن أي قارئ مثقــف يعرف كل تلك الوقائع عن مينار.

ستراتيجيــة بورخسـ هي ذات حدّيـن. من جانـب، يوحـي (هازلا، بلاشــك) بأن التأليف هــو شيء عَرَضـي، كيفما إتفق وبــأن أي مؤلف، بأخــذه في الحسبــان الوقت المناسب والمــكان المناسب، يمكــن أن يكون

(٦٠) أثر أدبي أو فني أو موسيقي يحاكي فيه صاحبه اسلوب أثر سابق. [المورد]

المؤلف لأي نص. العبارة التي تتصدّر ديوانه الأول من القصائد، «Fervor de Buenos Aires»، الـذي كتبـه و لم يكن يتجاوز الرابعة والعشرين من العمـر، تعلن مسبقـا: (إن كانت صفحـات هذا الكتـاب أنجبت قصيدة واحدة ناجحة، فليسامح القارئ فظاظتي على كوني الأول الذي تملّكها. في عدمنـا نحن بالكاد نختلف؛ هي ظروف تافهة وتصادفية جعلت منكَ القارئ لهذه التمارين وأنا كاتبها).

مـن جانب آخر، يشير بورخس الى أن القـارئ هو الذي يحدد طبيعة النص - مثلا عبْر نسب مؤلف معين له. نفس النص الذي يُقرأ وهو مدبج بقلـم كاتب يتغيّر عندما يُقرأ وهو مدبج بقلم كاتب آخر. «دون كيخوته» المكتوبة بقلم ثرفانتس (شخص مطّلع ومثقف من القرن السابع عشر) هي ليســت نفس تلك الـ «دون كيخوته» المكتوبـة بقلم مينار (معاصر ويليام جيمز). «لغز شارع آركوس» المنسوبة الى ساولي لوستال هي ليست «لغز شـارع آركوس» المنسوبـة الى بورخس. ما من كتاب هـو برئ بالكامل مـن التضمّن[٦١]، وكل قارئ لا يقرأ الكلمـات على الصفحة فحسب بل الموجات القرينية التي يثيرها المحتوى والتي ترافق وجوده. من وجهة نظر كهـذه ليس هنالك <إنتحال>، بل مجـرد كتب مختلفة يحدث أنها تتقاسم نصّا مطابقا.

كتابات بورخس الخاصة به ملأى بمثل هذه الإنتحالات الإعتاقية. من بينها هناك:

- كُتّـاب مثـل المشار إليهمـا سابقا، مير بهـادور علي وبيـير مينار،

---

(٦١) معنى إضافي توحيه الكلمة علاوة على معناها الأصلي. [المورد]

وآخريـن، مثـل الانكليزي غريـب الأطـوار هربرت كويـن[٦٢]، مؤلف تنويعات روائية لانهائية لرواية أصلية واحدة.

● نُسَـخ مغشوشـة مـن مصـادر مثقفة، كمـا في الـ <ترجمات> المجموعـة في كتـب مختلفـة تحـت إسـم بورخس. هنـا، قـد يكـون مـن المفيـد الإنتبـاه الى أن محـاولات بورخـس الأولى علـى الروايـة كانـت تقليـدات لروايـة «Vies imaginaires» «حيـوات متخيَّلـة» لمارسيـل شـوب، سِيَر حيـاة موجزة كتبهـا لمجلـة الريفيستا مولتيكولـور دي لوس سابادوس منذ عـام ١٩٣٣ فصاعدا، ومن ثم جُمعت بعد سنتين في كتاب «تاريخ كوني للعار».

في هـذه النصوص القصـيرة، كلا المصـادر والإقتباسـات التـي إستخدمهـا بورخـس كانـت متحوّلـة علـى يـده خـلال التفسير وفي الترجمـة. عندما ترجم المترجم الرديء جدا انـدرو هيرلي «تاريخ كوني للعـار» في طبعة رديئة مـن الفايكنغ في عـام ١٩٩٨، حاول <إحياء> النص بنتائج مضحكة. (استخدمتُ اللغة الانكليزية من مصادر أصلية)، يقـول هرلي. (وبالتالي، يتحـدث أفراد عصابات نيويورك في « الراهب ايستمان)، (واحدة من القصص) (كما اقتبس عنهم ازبوري[٦٣]، لا كما يمكـن أن أترجم اسبانية بورخس الى انكليزيـة عادية، إذ لا يبدو منطقيا أن أترجم ثانية ترجمة بورخس). هكذا يعترف هرلي بعدم الكفاءة.. من

---

(٦٢) مؤلف ايرلندي خيالي، موضوع قصة بورخس «فحص أعمال هربرت كوين» (١٩٤١).

(٦٣) هربرت ازبوري (١٨٨٩- ١٩٦٣)، كاتب وصحفي أمريكي كتب حول الجريمة المنظمة، له كتاب «عصابات نيويورك»، الذي إقتبسه للسينما مارتن سكورسيزي عام ٢٠٠٢ بنفس العنوان، وفاز عنه بأوسكار أفضل <<سيناريو أصلي غير مقتبس>>!

الواضح أن هرلي يجهل أن بورخس دعا هذه القصص <تمارين على النثر القصصي>.

● كُتُبٌ متخيَّلة معلق عليها بحواشي على نحو دقيق، كما في مصادر مختلفة مقدَّمة في قصصه ومقالاته، أو مقتبَس عنها، مثل الانسيكلوبيديا الصينية الجديرة بالذكر، التي قُسِّمت الحيوانات على نحو إفتراضي الى ((أ) تلك التي تنتمي الى الامبراطور، (ب) المحنّطة، (ج) تلك التي هي مدجّنة، (د) الخنازير الرضيعة، (هـ) الحوريات، (و) البهائم الخرافية، (ز) تلك المرسومة بفرشاة رفيعة من شعر الجمل، (ح) أخرى، (ط) تلك التي كسرت زهرية، (ي) تلك التي عن بعد تشبه الذباب). وبالطبع، هناك الإختراعات الاسطورية المصطنعة مثل الكون الموازي لـ «تْلَوين اوكبار، أوربيستيرتيوس» و«مكتبة بابل».

ومع ذلك، كل هذه الخيالات لم تكن بلا مسوّغ؛ هي إختراعات ضرورية، محشوّة في صفحات أغفل تاريخ الأدب عن حشوها. إقتباس الانسيكلوبيديا الصينية زوّد ميشيل فوكو بنقطة انطلاق لكتاب «Les Mots et les Choses» («الكلمات والأشياء»). من دون «مكتبة بابل» (وبورخس [Borges] نفسه، بالإسم المستعار خوان دي بورخس [Burges]) ما كان امبرتو ايكو قادرا على كتابة «إسم الوردة». هربرت كوين سابق من حيث الزمان ضروري لـ «OULIPO»(٦٤). مينار هو الصلة

(٦٤) مختصر لعبارة «Ouvroir de Littérature Potentielle» («ورشة الأدب المحتمل»)، وهو تجمّع حرّ من كُتّاب وعلماء رياضيات ناطقين، بشكل رئيسي، بالفرنسية، يسعون الى إبداع أعمال تستخدم تقنيات الكتابة المقيدة. تأسست عام ١٩٦٠ على يد ريمون كينو وفرانسوا لو ليونيه. من أعضائها البارزين الروائيَين جورج بيريك وايتالو كالفينو والشاعرين اوسكار باستيور وجان لسكور والشاعر والرياضي جاك روبو.

الواضحة بين لورنس ستيرن[٦٥] وجيمس جويس، وليس خطأ بورخس أن فرنسا نست أن تمنحه ولادته. يجب أن نكون شاكرين لبورخس على مداواتنا بمثل هذه الأفعال الطائشة.

الإنتحال، إذن، في كون بورخس هو ليس خطيئة بحق الإبداع. إنه متضمن في فعل الإبداع نفسه وهو، سواء كان مدركا على نحو مكشوف أو مخفيا على نحو بارع، يحدث في كل مرّة يكون فيها التعطيل المؤقت للكُفْر مطلوبا. (في البدء كانت الكلمة) تسألنا أن نؤمن لا فقط بأن (<الكلمة> كانت مع <الرب>) بل أيضا بأن (<الكلمة> كانت هي <الرب>)، بأن «دون كيخوته» لم تكن فقط الكلمات المقروءة من قبل مينار، بل أنه هو أيضا مؤلفها.

الحياة، التي تزوّدنا مرّات كثيرة بصور، تزوّد بورخس نفسه بصورة زائفة كاملة عن وسيلة روائية بورخسية يُشَبِّع بها القارئ نصّا معينا بالكمال الضروري لجواب شامل.

في نيسان ١٩٧٦، إنعقد الإجتماع العالمي الثاني للباحثين الشكسبيريين في واشنطن دي سي. الجزء الهام من المؤتمر كان هو محاضرة عن شكسبير لخورخه لويس بورخس عنوانها «لغز شكسبير»، وتقاتل المئات من الباحثين وغيرهم، أشبه بمعجبات بفرقة روك، للفوز بشرف إحتلال واحد من المقاعد في أكبر قاعة متاحة في فندق هيلتون. كان من بين الحاضرين المخرج المسرحي يان كوت، الذي صارع، كما الآخرين، للحصول على مقعد يسمع منه الأستاذ وهو يكشف حل اللغز. ساعد رجلان بورخس في الوقوف على المنصة ووضعوه في

---

(٦٥) (١٧١٣- ١٧٦٨)، روائي واكليركي انجليكاني انكلو- ايرلندي، أبرز رواياته « حياة وآراء تريستام شاندي «.

مواجهة المايكروفون. يصف كوت المشهد في كتاب «جوهر المسرح»:

وقف كل مـن في القاعة، واستمـرّ الترحيب الحماسـي عدة دقائق. بورخس لم يتحرك. أخيرا توقف التصفيق. بدأ بورخس بتحريك شفتيه. صوت همهمة غير واضحة كان مسموعا من مكبرات الصوت. من هذه الهمهمة الرتيبة يمكن للمرء باعظم الآلام فقط تمييز كلمة وحيدة واصلت التردد كصراخ مكرر من سفينـة بعيدة، محجوب صوتها بصوت البحر: (شكسبير، شكسبير، شكسبير..). كان المايكروفون منصوبا عاليا جدا، لكـن لا أحد من القاعة تجرّأ وتقدم لتوطئته أمام الكاتب العجوز. تحدث بورخس لمدة ساعة من الزمن، ولمدة ساعـة فحسب كانت هذه الكلمة المكررة - شكسبير - تصـل الى آذان المستمعين. خلال هذه الساعة، لا أحـد نهض وغادر القاعة. بعد أن انتهى بورخس، نهض الجميع وبدا أن هذا الترحيب الحماسي النهائي لن ينتهي أبدا.

بلا شك، كوت، مثل المستمعـين الآخرين، منح النص غير المسموع قراءتـه الخاصة بـه وسَمِعَ في الكلمـة المكررة - (شكسبـير، شكسبير، شكسبـير) - حـل اللغز. ربما لم يكـن هناك شيء يقال. بعـون قليل من تكنولوجيـا مزعجة، أنجز الأستاذ المنتحل هدفه. كان حوّل نصّه الخاص به الى تلفيق مرنان مؤلف من قبل جمهور حافل ببيير ميناريين.

الجزء الثالث
مذكّرة

(رعب تلك اللحظة)، واصل الملك قائلا، (لن أنساه أبدا،
<أبدا>!)
(ستنسى، مع ذلك)، قالت الملكة، (إلا اذا صنعت منه
مذكّرة).

« عبْر المرآة » الفصل ١



موت شي غيفارا

(وإن لم يجدها في أي مكان؟) قالت.
(عندئذ سيموت، بالطبع).
(لكن لا بدّ أن ذلك يحدث في أكثر الأحيان)، قالت آليس مستغرقة في التفكير.
(إنه يحدث دائما)، قالت البعوضة.

«عبْر المرآة» الفصل ٣

هــل يمكننا قراءة السياسة كما نقرأ الأدب؟ ربما، أحيانا، في حالات معينة. على سبيل المثال: في ٨ تشرين الثاني ١٩٦٧، كمنت كتيبة صغيرة من الجيشــ البوليفي لمجموعة مــن ثوّار حرب العصابــات في إخدود مكسو بالشجيرات في الشرق القفْــر من سوسر، قرب قرية لاهيغويرا. إثنــان منهم قُبِض عليهما حيّين: مقاتــل بوليفي، معروف ببساطة بإسم ويلــي، وارنستو <شــي> غيفارا، بطــل الثورة الكوبيــة وقائد مادعاه الرئيس البوليفــي، الجنرال رينيه بارينتوس، بــ <الغزو الأجنبي لعملاء كاسترو والشيوعية>. سامعا الأخبار، إستقّل الليفتانت كولونيل اندريه سيليش من فوره طائرة هيليكوبتر وطار الى لاهيغويرا. في مبنى مدرسة متــداع للسقوط، كان لسيليش حوارا مدتــه خمسة وأربعين دقيقة مع أسيره. كانوا قلّة الذين يعرفون عن ساعات شي الأخيرة؛ بعد صمت دام تسعــة وعشرين عاما، سمحت أرملة سيليش أخيرا للصحفي الأمريكي جــون لي اندرســون بمراجعــة ملاحظات سيليشــ عن تلــك المحادثة الإستثنائيــة. بصرف النظر عن أهميتها كوثيقــة تاريخية، ثمة شيء مثير

للمشاعـر حول واقع أن كلمات الرجل الأخيرة كانت سُجّلِت بإحترام من قبل عدوّه.

(ايها القائـد، اراك كئيبا بعض الشيء)، قـال سيليش، (هل يمكنك تفسير إنطباعي هذا؟)

(أنـا فشلت)، أجاب شي. (كل شيء إنتهى، وهذا سبب رؤيتك لي بهذه الحالة).

(هل أنت كوبي أم أرجنتيني؟) سأل سيليش.

(أنـا كوبي، أرجنتيني، بوليفي، بيرواني، اكـوادوري، الى آخره... هل تفهم؟)

(ما الذي جعلك تقرر القيام بعمليات في بلادنا؟)

(ألا ترى الحالة التي يعيش فيها الفلاحون؟) سأل شي. (إنهم تقريبا يشبهـون البدائيين، يحيون في حالة من الفقر تبعث الكآبة في النفوس، لا يملكون سوى غرفة واحدة ينامون فيها ويطبخون، عرايا، مهجورين مثل الحيوانات.)..

(لكن الشيء نفسه يحدث في كوبا)، ردّ سيليش.

(لا، هذا ليس صحيحا)، ردّ شي بالمثل. (أنا لا أنكر أن الفقر موجود في كوبـا، لكن [علـى الأقل] لدى الفلاحون هنـاك وهما بالتقدم، في حـين يعيش البوليفيـون بلا أمل. تماما كما يولد، يمـوت، دون أن يرى يوما تحسّنا في الحالة الإنسانية).

السـي آي أي أرادت شـي حيّـاً، لكن يبـدو أن أوامرهـم لم تصل الى عميـل السـي آي أي الكوبي الأصل فيليكس رودريغيز، المشرف على العمليـة. أُعدِم شي في اليوم التالي. كـي يجعلوا الأمر يبدو وكأن أسيرهـم قُتِل في المعركة، أطلق الجلادون النار على ذراعيه وساقيه. ثم،

إذ كان شـي يتلوّى علـى الأرض ألما، (من الواضـح أنه عضّ رسغه في سعيه لتجنب الصراخ)، إخترقت رصاصة واحدة أخيرة صدره وملأت رئتيـه بالـدم. تمّ نقل جسد شـي بالطائرة الى فاليغرانـده، حيث وُضِع مكشوفا في نعش لعدّة أيام، تحت أنظار المسؤولين، الصحفيين وسكان المدينـة. وقف سيليش ومسؤولون آخرون عنـد رأسه، حيث توَضّعوا امـام الفوتوغرافيين، قبل <إختفـاء> الجثمان في قبر سرّي قرب مهبط طائـرات فاليغرانده. صورة شي ميتا، بصداها الذي يرجّع على نحو لا سبيـل الى إجتنابه صورة المسيح الميت (الجسـد النصف عاري والوجه الملتحـي المتألم)، أمست واحدة من الأيقونات الأساسية لجيلنا، جيل لا يكاد يبلغ العاشرة من العمر عندما قامت الثورة الكوبية عام ١٩٥٩.

سَمِعـتُ خبر موت شـي غيفارا نحـو نهاية سنتـي الجامعية الأولى والوحيـدة في بوينس آيرس. كان تشريننا دافئـا (بدأ الصيف مبكرا عام ١٩٦٧)[٦٦]، وكنـت وأصدقائي نرسم خططـا للسفر جنوبا والتخييم في جبـال الأنديـز الباتاغونية. كانـت منطقة نعرفها جيـدا. كنا نقوم برحـلات شاقـة الى باتاغونيا اثنـاء سنـوات المدرسة الثانويـة، يقودنا مرشـدون يساريون تمتد عقائدهم السياسية مـن الستالينية المحافظة الى الفوضوية حرّة التفكر، من التروتسكية السوداوية الى اشتراكية آلفريدو بالاسيوس الأرجنتينية الطراز، وكانت حقائبهـم، التي كنا ننقب فيها ونحـن متجمعون حـول نار المخيم، تحوي كتبا مـن أشعار ماو تسي-تونغ (في الهجـاء القديم الاسلوب)، بلاس دي اوتـيرو وبابلو نيرودا،

(٦٦) يبدا فصل الصيف في الأرجنتين، كما في معظم امريكا اللاتينية، في بداية كانون الأول وينتهي في نهاية شباط.

قصص ساكي[٦٧] وخوان رولفو، روايات آليخو كاربنتير وروبرت لويس ستيفنسون. واحدة من قصص خوليو كورتازار، كان يتصدرها سطرا من يوميات شي غيفارا، قادتنا الى نقاش عن مُثُل الثورة الكوبية. كنا ننشد أغاني من الحرب الأهلية الاسبانية والمقاومة الايطالية، مثل الأغنية الوقّادة «لحن حزين لمراكبية الفولغا» والرومبا الفاضحة «فتاتي البانشنغويتا لها فخذين عريضين»، وأغاني تانغو متنوعة، وعديد من الزامباس الأرجنتينية. كنا إنتقائيين.

لم يكن التخييم في الجنوب مجرد تمرين في السياحة. باتاغونيانا لم تكن باتاغونيا بروس تشاتوين[٦٨]. بحماسة الشباب أراد مرشدونا أن نرى الجانب الخفي من المجتمع الأرجنتيني - جانب لا يُتاح لنا أن نراه من منازلنا البوينس آيرسية المريحة. كان لدينا فكرة ضبابية عن أحياء الفقراء التي تطوّق مناطقنا المجاورة المزدهرة - <villas miseria> كما كنّا ندعوها، أو <قرى البؤس> - لكننا لم نكن نعرف شيئا عن الحالات شبه العبودية، مثل تلك التي وصفها شي لسيليش، التي لم تزل موجودة بين فلاحي ولايات بلدنا الواسعة، ولا عن الإبادة المنظّمة للسكان الأصليين التي كانت تُدار رسميا من قبل العسكر حتى سنوات الثلاثينات. مع مقاصد تقريبا جدّية، شاء مرشدونا أن نرى <الأرجنتين الحقيقية>.

ذات ظهيرة، قرب مدينة ايسكيل، قادونا داخل وادٍ ضيّق صخري.

---

(٦٧) الإسم الأدبي للكاتب الاسكتلندي هكتور هيو مونرو (١٨٧٠- ١٩١٦)، كانت قصصه تهجو المجتمع والثقافة في العهد الادواردي.

(٦٨) روائي وكاتب رحلات انكليزي (١٩٤٠- ١٩٨٩)، قضى ستة اشهر في المنطقة، واصدر كتاب « في باتاغونيا « عام ١٩٧٧.

كنا نمشي في طابـور، الواحد وراء الاخر، متسائلين الى أين سيؤدي بنا هـذا المجاز الحجري المغبّر، القبيح، حين شاهدنا الثغرات فوق جدران الـوادي، تشبه مداخل الكهـوف، وفي هذه الثغـرات طالعتنا الوجوه السقيمة الكالحة لرجال ونساء وأطفال. مشى بنا المرشدون عبْر الوادي الضيّـق ثم رجعوا، دون أن ينبسوا ببنت شفة، لكن عندما نصبنا خيامنا قبل هبوط الليل رووا لنا شيئا عن حيوات الناس الذين رأيناهم، والذين جعلـوا من الصخـور مساكنا لهم مثل الحيوانـات، محتالين على العيش كعمال أجيرين حينيـين في المزارع، وكان أطفالهم لا يعمّرون أكثر من عمر السابعة. في الصباح التالي، سأل إثنان من تلاميذ صفّي مرشدهما كيف يمكنهما الإنضمام الى الحـزب الشيوعي. آخرون، سلكوا طريقا أقـل رزانة. عـدد منهم، أصبحـوا مقاتلين في حـرب السبعينات ضد الدكتاتورية العسكرية؛ واحد، ماريو فيرمينيش، اصبح زعيما متعطشا للدمـاء لحركة ثوار المونتيروس، وإكتسب سنـوات شهرة مريبة لترؤسه قائمة الجيش لأكثر المطلوبين خطرا.

كان لأخبار مقتل شي غيفـارا وقع الصاعقة ومع ذلك كانت متوقّعة. بالنسبة لجيلي، كان غيفـارا يجسّد الكائن الإجتماعي البطولي الذي كان الواحـد منّا يعرف أنه لـن يكونه أبدا. المزيج الغريب مـن العزم والتهوّر، الـذي كان له جاذبية شديدة على جيلنا وحتى على الجيل التالي، تجسّد في شي غيفارا تجسيدا كاملا. كان في نظرنا شخصية أسطورية حيّة، متأكدون مـن أن بطولته ستبقى بطريقة ما حيّة خلف القـبر. لم نُفاجأ بعلمنا أنه بعد موت شي، بدأ رودريغز، عميل السي آي أي الغادر، يعاني من الربو، كما لو أنه ورث مرض الرجل القتيل.

كان شي رأى ما رأيناه نحن، كان أحسّ، كما أحسسنا، بالغضب على الظلم الأساسي لـ <الحالة الأنسانية>، لكنه بخلافنا، كان فعل شيئا ازاءه.

مــا قيل عن نهجــه السياسي أنــه كان ملتبسا، فلسفتــه السياسية سطحية، اخلاقيتــه لا ترحم، نجاحه النهائي مستحيل، بــدا (وربما مازال يبدو) أقل أهميــة من واقع أنه اخذ على عاتقه قتــال ما كان يؤمن أنه خطأ حتى لو لم يكن على يقين تام أن ما سيأتي بدلا منه هو الصواب.

وُلِد ارنستو غيفارا دي لاسيرنا (إسمه الكامل قبل ان تقلصه الشهرة الى <شي> البسيط) في مدينة روزاريو، في الأرجنتين، في ١٤ مايس ١٩٢٨، رغــم ان شهادة الميلاد تصرّح بــ <حزيران> لإخفــاء السبب وراء زواج والديــة المستعجل. والده، الذي كان أسلافــه أول القادمين الى الأرجنتين مــع الفاتحين، كان صاحــب مزرعة في اقليم ميسيونيســ شبه الاستوائي. بسبــب ربو ارنستو، الذي عذبــه طوال حياته، إنتقلــت الأسرة الى المناخ الصحّــي لقرطبة وفيما بعد، في ١٩٤٧، الى بوينســ آيرس. هناك، درس ارنستو في كلية الطب وشرع، مسلّحا بلقب طبيب، في رحلة إستكشاف قارة امريكا اللاتينية (في كل مجدها الهائل). كان مفتونا بما رأى ووجد من الصعب التخلي عن حياة التطواف: من الاكوادور، كتب الى والدته معلنا أنه أصبح (مئة في المئة مغامرا).

بــين الكثير من الناس الذين إلتقى بهم في هــذه الجولة العظيمة، واحد بــدا أنــه آسره بشــكل خاص الى الأبــد: لاجئ ماركسي عجــوز ناج من المذبحة المنظمة لستالين لقيه صدفة في غواتيمالا. (ستموت بقبضة محكمة وفك مشدود)، قال هذا التيرسياس[٦٩] التائه، (مثال كامل للكره والقتال، لأنــك لست رمزا، بل عضو أصيل في مجتمع ينهار: روح القفير تنطق عبْر فمــك وتتحــرك في حركاتك؛ انت نافــع مثلي انا، لكنــك لا تعرف نفع

(٦٩) من الميثولوجيا الاغريقية، وهو نبي أعمى من طيبة، حولته هيرا الى امرأة لمدة سبع سنوات.

العون الذي تقدمه للمجتمع الذي يضحّي بك). لم يكن ارنستو يعرف أن الرجل كان يكتب نقشا على ضريحه.

في غواتيمالا، أضحى ارنستو في الواقع واعيا بالنضال السياسي وللمرة الأولى تماثل مع القضيــة الثورية. هناك، وبعدها بقليل في المكسيك، صار ملّمــا بأحوال اللاجئين السياسيين الكوبيــين الذين كانوا يقودون الصراع ضد الدكتاتور فولجينسيــو باتيستا، الذي بهر نظامه الفاسد ونفّر أرنست هيمنغــواي وغراهــام غرين. بأنــف حسّاس لمثيري المتاعــب، فتح عميل الســي آي أي ديفيــد اتلي فيليب، المعيّن وقتئــذ في أمريكا الوسطى، ملفا للطبيــب الأرجنتيني الشاب – ملف سيصبح بمرور السنين واحدا من أكبر الملفــات في سجلات الســي آي أي. في تموز ١٩٥٥، حدث اللقاء الأول بــين ارنستو غيفارا وفيديل كاسترو في المكسيك. كاسترو، الذي كان منذ العام ١٩٤٨، حين كان طالب قانون في الواحدة والعشرين من العمر، بدأ متآمرا ضد نظام باتيستا، أعجِــب فورا بالأرجنتيني الذي صار الكوبيون في تلــك الأثناء ينادونه بكنية <شــي>، كما في اللغة المحكية الأرجنتينية. (اعتقد أن ثمة عاطفة مشتركة بيننا)، كتب شي في يومياته. كان على حق.

بعد انتصار الثورة الكوبية عام ١٩٥٩، سعى شي الى متابعة طموحه. لا نعــرف إن كان قــدّم يد العــون، بدافع الإخلاص للثــورة، للإجراءات الإستبداديــة التي قــام بها كاســترو في السنوات اللاحقــة لحماية الثورة. كانــت نظرة شــي تتجه بعيدا نحــو المستقبل. بعد الحــرب في كوبا، كما إعتقــد شي، سينتشــر الثوريون الى الأمم المجاورة (كانــت بوليفيا الإختيار الأول). هنا، يمكنهم شن حربا على الاوليغاركيين وأسيادهم الامبرياليين، حــروب ستدفع في النهاية العدو الرئيسي، الولايات المتحدة، الى الدخول في المعركــة. كنتيجة، ستتحّد أمريــكا اللاتينية ضد <الغــازي الأجنبي> وتهزم الامبريالية على القارّة. لم تكن معركة شي ضد كل أشكال السلطة،

ولا كانت حتى ضد فكرة <المجتمع الطبقي>. هو بلا ريب لم يكن فوضويا: آمَنَ بالحاجة الى قيادة منظّمة وتصوّر دولة أمريكية شاملة قوية إنما بحكومة إخلاقية. في كتاب صغير حول فكرة الاغريق عن الحرية، «La Gréce antique à la découvert»، أشارت المؤرخة الفرنسية جاكلين دو رميلي الى أن تمرد أنتيغون لم ينشأ من رفض السلطة ذاتها بل، بالعكس، من الإمتثال الى قانون أخلاقي أكثر منه الى مرسوم تحكّمي. شي كذلك شعر بأنه مجبر على طاعة قوانين أخلاقية كهذه، ومن أجلها أراد التضحية بكل شيء وكل شخص، بما فيهم، بالطبع، نفسه. كما نعرف، أن الأحداث لم تمض به أبدا أبعد من بوليفيا. إن كان شي تعلّم يوما ما كان يعنيه نفع تضحيته هو سؤال يبقى بلا جواب.

مع ذلك، شيء من مثال شي يبقى حيا خلف الهزيمة السياسية، حتى في هذه الأيام التي اكتسب فيها الجشع سمة الفضيلة وتجاوزت مصالح الشركات مجرد اعتبارات إجتماعية (ناهيك عن اعتبارات اشتراكية).

جزئيا، اصبح غيفارا أيقونة أمريكية لاتينية غنية بالألوان، مثل إيمليانو زاباتا وبانتشو فيا، مستخدَما في تزيين القمصان وحقائب التسوّق: في بوليفيا، تنظّم هيئة السياحة الوطنية رحلاتا الى موقع الحملة الأخيرة لشي والمستشفى الذي عُرِض جثمانه فيه. لكن ذلك ليس كل ما تبقّى. وجه شي - حيّا ببيريته ذات النجمة، أو ميتا، محدقا، كما لو ان عيناه تخترقان ما وراء أكتافنا - ما زال يبدو مطوّقا مشهد فسيح وبطولي عن دور الرجال والنساء في العالم، دور قد يبدو لنا اليوم بكل معنى الكلمة فوق قدراتنا ورغباتنا.

لا شكّ كان هو يملك physique du role [٧٠]. الأدب الملحمي يستلزم أيقنـة. زورو وروبن هوود (من خلال دوغلاس فيربانكس وايرول فلين) أضفيا على حياة شي صورتيهما، وفي المخيلة الشعبية كان هو أصغر عمرا من دون كيخوته، غاريبالـدي أمريكي لاتيني. وهو ميت، كما لاحظت الراهبـات في مستشفـى فاليغرانده عندما قصصـن، خُفْيةً، خصلات من شعـره وإحتفظن بهـا داخل مذاخر[٧١]، كان يشبـه المسيح، محاطا برجال ببـزّات نظامية سوداء أشبه بجنود رومـان بلباس عصري. الى مدى معيّن، الوجـه الميـت يبزّ الوجـه الحي. في مقطـع شهير من الفيلـم الوثائقي ذي الأربـع ساعات لفرناندو سولاناس «La hora de los hornos» («ساعة المواقد»، ١٩٦٨)، الذي يسجّل على نحو رائع تاريخ الأرجنتين من الأيام الأولى لمـوت شي، تتوقـف الكاميرا عدة دقائق على ذلـك الوجه الميت، مجـبرة المشاهد على إظهار التقدير البصري اللائق للرجل الذي سدّ حاجتنا للوقوف ضد الظلم، وحمل عنّا وزر تأنيب الضمير. نحدّق في ذاك الوجه ونتسـاءل، في أي مرحلـة عَبَرَ هو من التفجّع على أسـى هذا العالم، الرثاء لمصـير الفقراء، والإدانة بالـكلام للجشع الذي لا يرحم لأولئك أصحاب السلطة، الى القيام بشيء ما ضدها، المباشرة بفعل ضد حالة الظلم.

ربمـا يمكننا تحديد اللحظة التي حدث فيها العبور. في ٢٢ كانون الثاني ١٩٥٧، لأول مـرة يقتل شي غيفارا رجلا. كان شـي ورفاقه في أحراش كوبـا؛ كان الوقت منتصف النهار. بدأ جندي بإطلاق النار من كوخ يبعد عنهـم حوالي عشرين مترا. أطلق شـي رصاصتين. في الطلقة الثانية، سقط الرجل. حتى تلـك اللحظة، كانت النقمة الجدّية علـى الظلم العالمي تعبّر

---

(٧٠) تعبير (بالفرنسية في الأصل) يعني << المظهر الشامل لشخص يُنبئ بالضبط عن ما يقوم به هذا الشخص من مهنة أو نشاط>>.

(٧١) المذخر، وعاء تُحفظ فيه الذخائر الدينية. [المورد]

عـن نفسها بإيماءات بايرونية، بقصيدة رثائية كتبها شي بوحي من الحديث المنمّق الطنّان للقرن التاسع عشر، وبنوع من نثر أكاديمي معروف في أمريكا اللاتينيـة بالثوري، منثورا بمفردات من خطب إفتتاحية وإستعارات حافلة بالمحسّنات البيانية. بعد ذاك الموت تغيّر شيء ما. شي، المتوهج إنما المثقف التقليدي، أمسى على نحـو متعذّر تغييره رجل فعل، وهذا ربما كان قدره المكتوب له دائما، حتى لو كان يبدو كل كيانه يقاومه. مجهدا بالربو الذي كان يجعلـه يتلعثم أثناء الأحاديث الطويلة، واعيا بمفارقة ان يكون مولودا في طبقـة إستفادت من نظـام غير عادل كان يتمنى كفاحه، منتقلا بغتة الى الفعـل بدلا من التفكـير مليّا بالأهداف الدقيقة لفعلـه، تولّى شي، بعزم لا يلـين، القيـام بدور البطل الرومانسـي المقاتل وصار الرمـز الذي احتاجه جيلنا من أجل راحة ضمائرنا.

لاحـظ ثـورو أن (فعل ناشئ عن مبدأ، ناشئ عـن إدراك وعمل الحق، يغيّر الأشياء والعلاقات؛ هو في الجوهر ثوريّ، ولايتوافق تماما مع كل شيء موجود. إنه لا يقسم الدول والكنائس فحسب، إنه يقسم العوائل؛ أجل، إنـه يقسم حتى الأفراد، يفصـل الشيطاني عن الإلهي). كان شي (الذي لا بد أنه مثل أغلب المثقفـين الأرجنتينيين قرأ وقتذاك «العصيان المدني»)[٧٢] سيتفق مع المقطعين من انجيل متى ١٠: ٣٤ - ٣٥[٧٣].

---

(٧٢) مقال نشره الفيلسوف الامريكي هنري ديفيد ثورو عام ١٨٤٩، يجادل فيه ثورو أن على الأفراد أن لا يسمحوا للحكومات أن تعطل أو تتحكم بوعيهم وتجعل منهم أدواتاً للظلم.

(٧٣) نص المقطع هو: (لا تظنوا أني جئت لأحمل السلام الى العالم، ما جئت لأحمل سلاما بل سيفا. جئت لأفرّق بين الابن وأبيه، والبنت وأمها، والكنّة وحماتها).

المحاسب الأعمى

(قلت لهم مرّة، قلت لهم مرّتين، لم يشأوا الإصغاء الى النصيحة).

«عبْر المرآة» الفصل ٦

في ربيع ١٩٤٣، كتب نورثروب فراي[٧٤] مقالا كان مُعَدًّا، كما تخبرنا ملاحظة بخط اليد على المخطوطة المطبوعة، لمطبعة تابعة لكلية ايمانويل (والذي لم ينهه أبدا). عنوانه «The Present Condition of the World» «الحالة الراهنة للعالم»، والدافع له إثارة مسألة (الطريق الوسط بين الكلام المبتذل والتناقض الظاهري)، بين (التجرّد الاولمبي وصرخات الإحتجاج الباخوسية) عند مناقشة هذه الحالة، التي هي، كما يذكّرنا فراي، حالة من حرب شاملة. بوضوحه المألوف، يحذرنا فراي من أن الحرب لا تجدي نفعاً. (شجرة فاسدة لا تطرح سوى ثمر فاسد. وفكرة أن هذا الشرّ وهذا الرعب الهائل يمكن أن يؤديا الى بعض الخير، مهما كانت مثيرة للشفقة والحزن، هي وهم مهلك). ويختتم فراي: (وأن تلك المنافع ستكون <جديرة> بالدم والشقاء والدمار هو هراء، ما لم تكن الذرية تتألف من محاسبين عيّابين بجنون).

---

(٧٤) (١٩١٢- ١٩٩١)، ناقد ومنظّر أدبي كندي، يُعَد واحدا من أكثر الكتّاب تأثيرا في القرن العشرين. نال عن كتابه الأول، «التماثل المخيف» (١٩٤٧) مجدا عالميا، وهو عن شعر وليم بليك، وبين كتبه الأخرى كتاب «تشريح النقد» (١٩٥٧).

الجزء الكبير من مقال فـراي يخص المجتمع الربوبي(٧٥)، الذي هدفه، كمـا يذكّرنا فراي، هو الحرب. هذه حقيقة تستحق منّا الإستحضار كثيرا في ألفيتنا الثالثة. هي جوهرية، ولا يمكننا الا الشعور بالأسف على أن فراي تـرك مقاله ناقصا. لكن مثل كل كتابات فـراي، هو مقال غني بالهوامش المثـيرة. واحـد بوجه خاص، هو عـن ممثل معيّن في هـذا المجتمع الداعية للحـرب، قد يظهر أنه مفيد للإستكشـاف. أشير الى المحاسب، الشخص المسؤول عن تسجيل مجموع أعمال الحماقة.

<المحاسبة> هـي بالضبط الكلمة الملائمة. معناهـا مسوَّغ تماما. في فجر التاريخ المشرق، عندما أخترِعت الكتابة، الإنسان الأول الذي خربش إشـارات مقروءة على قطعة من الطين لم يكن شاعـرا بل محاسب. الأمثلة الموغلـة في القدم التي نملكهـا عن الكتابة، التي هي ربمـا الآن مدمَّرة بعد نهـب المتحف الوطني العراقي في بغداد، هـي ألواح صغيرة جدا مسجَّل عليها أعداد معينة من النعاج والخراف. هي، في الواقع، وصولات تعامل تجاري. كتبنا الأولى، كانت دفاتر الأستاذ، وليس من المستغرب أن الشعراء ورثوا فيما بعد عن أجدادهـم المحاسبين السمتين الأساسيتين: البهجة في إعداد القوائم ومسؤولية الإحتفاظ بسجلات.

إثنان من الكتب المؤسِّسة لحضارتنا، «الالياذة» و «الاوديسا»، تتفوّقان علـى نفسيهما. مؤلفهما إتفق مع فراي حول عقم الحرب وما كان ليقول أبدا أن ثمرة الحرب هي السلام. هوميروس قرف من الحرب. <شنيعة>،

---

(٧٥) الربوبية: الايمان بالله بغير إعتقاد بديانات منزّلة؛ وبخاصة مذهب فكري يدعو الى الايمان بدين طبيعي مبني على العقل لا على الوحي، ويؤكد على المناقبية أو الأخلاقية منكرا، في القرن الثامن عشر، تدخّل الخالق في نواميس الكون. [المورد]

<بلاء البشر>، <كذب، نفاق>، هي جميعا تعابير إستخدمها في وصف الحرب. في قصائد هوميروس، الشفقة والحداد ليسا بعيدين أبدا عن ساحات المعركة، وليست مصادفة أن بيّنات الشفقة تبدأ بها «الالياذة» وتنتهي. الدائنون والمدينون في دفاتر هوميروس هم غير اولئك الذين في دفاتر السياسيين. هوميروس المحاسب هو لس عيّابا بجنون أبدا.

مَنْ هم، إذن، هؤلاء المحاسبون المجانين القساة الذين، كما هوميروس، يضعون حساباتنا في نصابها الصحيح؟ بأي سمات كانوا يتمتعون، أو لنقل، أي سمات نتخيّل أنهم يتمتعون بها بحيث تمكّنهم من أداء عملهم على نحو فعّال؟ لماذا إختلقنا هوميروس ما ليكون الأب الروحي لقصتينا الأساسيتين؟

تاريخ الكتابة، الذي يكون تاريخ القراءة فصله الأول والأخير، له وسط إبتكاراته الخيالية واحد يبدو لي مميّزا بين الجميع: النصّ الذي بلا مؤلف والذي يجب اختراع مؤلف له. الغُفْلية لها جاذبيتها، و <الغفل من الإسم> هو واحد من الأشكال المهمة في آدابنا. لكن أحيانا، ربما عندما يبدو عمق وصدى نصّ معيّن تقريبا شاملا أكثر مما ينبغي كي ينتمي لرف كتب قارئ فرد، نحاول أن نتخيّل لذاك النصّ شاعرا من لحم ودم، قادر أن يكون <Everyman>[٧٦]. كما لو كنّا، في التعرّف في عمل معيّن على تجربتنا الخاصة غير المعبّر عنها بكلمات والمخفية عميقا فينا، نرضي أنفسنا بالايمان بأن هذا العمل كان أيضا من إبتكار يدين بشريتين وعقل بشري، بأن رجلا أو امرأة مثلنا كان قادرا ان يروي لنا، نحن الأخوة

(٧٦) هذا المصطلح، في الأدب والدرما، هو كناية عن فرد إعتيادي يعيش ظروفا إستثنائية، يتماهى القارئ أو المشاهد معه بسهولة. أصل الإسم مشتق من مسرحية انكليزية أخلاقية في القرن ١٥ تحمل نفس الاسم، « إفريمان ».

والأخوات الأصغر سنا، ما نلمحه أو نحدسه لا غير. من أجل بلوغ هذا، جاءت العلوم النقدية لتعيننا ولتكشف لنا المؤلف الذي يقف وراء «ملحمة كلكامش» أو «La Vie devant soi»[٧٧]، لكن جهودهم هي إثبات لا غير. في أذهان قرّائهم، إكتسب المؤلفون السرّيون ألفة ملائمة، حضورا نفسيا تقريبا، لا ينقصه سوى إسم.

يبدأ هوميروس بعد وقت طويل من تأليف أشعاره، أب مُتبنى، اذا جاز القول، من قبل ابنائه. قرون طويلة من النقد الأدبي أضفت عليه صورا عينية ورمزية معا، في البدء من خلال سِيَر حياة ابوكريفاوية، فيما بعد كإستعارة، كفكرة، كهوية لأمة، وحتى كتجسيد للشعر. في كل حالة، كان هو القرّاء الذين كان عليهم أولاً تخيّل مؤلف للقصيدة كي يمكنهم تخيّلها.

تاريخ هذا التأليف المتخيَّل هو، نوعا ما، تاريخ موازٍ للأدب. بالنسبة للاغريق، كان هوميروس هو البداية لكل ما هو اغريقي، للحضارة والتاريخ الاغريقيين. بالنسبة لفيرجيل، كان هو رومانياً في كل شيء عدا الولادة. بالنسبة لشعراء بيزنطة، كان هو مؤرخا، معرفته عن الانسانية كانت عظيمة لكن معرفته عن التاريخ غير جديرة بالثقة والاعتماد. بالنسبة لدانتي، هو شهير لكنه صاحب حرفة متقاعد. تساءل توماس الاكويني، نحو عام ١٨٥٠، إن لم يكن هوميروس [هومر] (إسم لم يكن يتردد كثيرا في الأدب الاغريقي) سوى تحوير لإسم <عمر> السامي الأصل وتخيّله شقيقاً لرواة «ألف ليلة وليلة». هاينريش شليمان، الذي غالبا ما كان عرضة

(٧٧) «الحياة أمامك» (١٩٧٥)، رواية اميل اجار، عن علاقة بين فتى عربي وبغي يهودية مسنّة، حولّها الى السينما عام ١٩٧٧ موشيه مزراحي في فيلم بنفس العنوان من بطولة سيمون سينيوريه.

للسخريـة، يقول، اقتداءً بتحريف المؤرخ كارل بليند، أن هوميروس، كما طروادييـه، كان آريـاً، أزرق العينين، أحمـر الشعر، حربيـاً، موهوبا في الموسيقى وفلسفي. الكسندر بوب، ماثل هوميروس بجنتلمان انكليزي. غوتـه، رأى في هوميروس صـورة ذاتية: ربما لهذا السبـب إختار في عام ١٨٠٥ الإستمـاع للمحاضرات الهوميرية الشهـيرة لفريدريك اوغست ولـف مختبئـا وراء ستارة، خجـلا من وصف شاعر كان هـو يعتبر نفسه تجسيـدا ألمانياً له. صامويـل بتلر، إدّعى، على نحو ساخـر، أن هوميروس كان امـرأة. بالنسبة لرديارد كبلنغ، بالنسبـة لإزرا باوند، بالنسبة لجيمس جويس، بالنسبة لديريك والكوت، وبالنسبة لخورخه لويس بورخس كان هوميروس كل واحـد ولا أحد. اللساني ميلمان بـاري والبرت بي لورد صاهرا هوميروس مع <الغوزلاريين>، وهم مغنّون ملحميون حربيون ما زالوا ينشدون قصائدهم من قرية الى أخرى. في عام ٢٠٠٨، قال الشاعر الألمـاني راوول شروت أن هوميروس كان ملهمـا بالأغاني القديمة لسومر وقال أنه كان شاعرا شرق أوسطياً جوالا، تعلّم حرفته في بابل أو أور. هذا التأثـير البابلي لا يبـدو غير منسجم: «ملحمة كلكامش» لها حقا جوّ لا يختلـف عن جوّ «الاوديسا»، ومغامـرات الرجلين، كلكامش وانكيدو، اللذين يشعـر القارئ أنهما واحد، مشابهة لتلـك التي لرجل واحد، دعا نفسه <لا أحد> والذي يراه القرّاء كثيرين.

تنوّع المِهن، تنـوّع التأثيرات، تنوّع الإثنيـات يؤشر على تاريخ طويل للرجـل الـذي ندعـوه هوميروس. الـذي لا ينتـاب أحد الشـك فيه، لا ارسطـو ولا جويس، هو أن العلامة الجسدية الفارقة لهوميروس، الحقيقي والمتخيَّل، المفرد والجمع، كانت عماه. تروي عذروات ديلوس مسبقا في «ترتيلة الى ابولو»، التي هي من حوالي القرن السابع قبل الميلاد، أنه عندما كان غريـب يسألهنّ، (من هـو أعذب من جميع المغنّين الـذي اتى اليهنّ

هنـا)، كنّ يجبن، (الرجل الأعمى الذي يعيش في ثيسيوس الصخرية؛ كل أناشيده ستكون الأعذب، الآن وفي الزمن الآتي).

لكـن ما السبب الـذي يمكن أن يكون وراء وصـف محاسبينا بالعمى؟ عمـى هوميروس هو سمة ثابتة في <الحيـوات> العديدة لهوميروس التي نشـأت من القـرن الخامس قبل الميلاد وبعده. الأبـرز بين هذه هي «حياة هوميروس» المكتوبـة في القـرن الرابـع أو الخامـس قبل الميـلاد، والتي نُسِبـت يوما الى هيرودوتس، التي يبدأ فيها قائـلا أن هوميروس لم يكن أعمـى بالولادة بل أصيب بعـدوى مرض في عين واحـدة أثناء زيارة الى ايثـاكا، المدينة التي عرف فيها قصـة «الاوديسا»، التي سيخلّدها فيما بعد في قصيـدة. كان مواطنو ايثاكا مسرورين بهـذا التزامن: اللحظة والمكان اللذان منحا الشاعر قصته، منحاه أيضا عماه، كما لو أن التنوير في الداخل إقتضى غياب النور في الخارج.

لكـن إفتراض ايثاكا لم يمرّ دون طعن. أيـن بالتحديد أصبح هوميروس أعمى صار لـه أهمية واضحة لقرّائه حـدّ أن هيرودوتس الكاذب (الذي نعرف أنه كان أيونياً) واصل إنكار دعوى ايثاكا وقال بدلا منها أن العمى أصابه في كولوفون الأيونية. (جميع الكولوفونيين يتفقون معي في هذا)، أضاف مؤكدا في كتابه. أمكنة أخرى تفاخرت بجذور عائلية لهوميروس أو بانه مات فيها، وتنازعت سبع مدن على مسقط رأسه، لكن االموقع الذي أدركه العمى فيه كان، من وجه النظر الأدبية، مهما على نحو حاسم.

دائمـا، وفقا لهيرودوتس الكاذب، كان عمـى الشاعرهو الذي منحه الإسـم الذي نعرفه بـه اليوم. حين كان طفـلا، مُنِح المؤلـف المستقبلي لـ «الاوديسا» إسم ميليسينيس، على إسم النهر ميليس؛ حمل اسم هوميروس بعـد ذلك بكثير، في سميريس، حيث إقـترح الشاعر الطوّاف على مجلس

الشيوخ المحلي أن يجعل المدينة شهيرة بأناشيده مقابل المأوى والطعام. رفض أعضاء مجلس الشيوخ (كما هو دأب أغلب الهيئات الحكومية)، متحججين بأنهم إذا اقرّوا هذه السابقة الخطيرة، ستكون سميريس لاحقا مجتاحة من الشحاذين العميان (هذه تعني<هومريين> في اللغة السميرية) سعيا وراء الصدقات.

رمزيا، كان للعمى معنى مزدوجا ومتناقضا. قيل عنه انه إلهام بصري، يُفترض أن يفتح البصيرة، لكنه أيضا نقيض البصر، سمة البصيرة المُضَلّلة المشخصّة بالإلهة <آتي>، الآلهة التي تدفع المخلوقات الى إرتكاب المعاصي فيغدون ضحايا إلهة الإنتقام نيميسيس القاسية. الطبيعة المزدوجة للعمى ظاهرة في قصائد هوميروس: في بلاط الملك آلسينيوس، حيث يُستقبل اوديسيوس مستترا بإسم مستعار، يلاحظ الشاعر الأعمى ديمودوكس في ظلمته ما لا يقدر الآخرون على رؤيته أو معرفته. يغنّي رائي الحقيقة، ديمودوكس الأعمى، من أشعار اوديسيوس نفسه، الذي لا يتعرّف عليه أحدا في البلاط، ويروي عن معركة اوديسيوس مع آخيل وحيلة الحصان الخشبي، فيدفع الطوّاف المتخفي الى البكاء على ذكرى ماضٍ هو الآن بعيد. ومع ذلك، يعرف اوديسيوس، مهما يكن إعجابه كبيراً بموهبة ديمودوكس، أن الظلمة هي قدر الموتى الذين يغيب النور عن مملكتهم والذين ينوحون على عماهم المكرَهين عليه. علاوة على ذلك، يعرف اوديسيوس أن العمى يمكن أن يكون عقابا، موتا في الحياة، والذي أصاب به السيكلوب آكل لحوم البشر بعد أن وقع هو ورفاقه اسرى بين يديه. العمى هو أيضا العقاب الذي تقرضه الموزيّات على الشاعر ثاميريس لتفاخره بقدرته على بَزَّهنّ في الغناء.

الغموض الاغريقي بقي حيّا في العصور اليهودية– المسيحية. وفقا للعهد القديم، جعل العمى سليلو قارون عاجزين عن تقديم الآضاحي

للـرب؛ كان أيضا عقابا ابتلـي به البشر من سّدوم لخلوهـم من الطيبة ازاء الغريـب. لكن في الوقت ذاته، كان الأعمى محميـا من قبل رهبان الرب: كان يُمنَع في لفيتيكوس وضع الأحجار المعوِّقة في طريقهم، و، وفقا لسِفْر تثنيـة الإشتراع، أي شخص يضلّل أعمى هو ملعون الى أبـد الآبدين. لمّا سَمـع برتيماوس الأعمى (انجيل مرقس ١٠: ٤٦- ٥٢) يسوع مارّا من الطريـق (أخـذ يصيح، يا يسوع إبـن داوود إرحمني)، وسألـه، (أريد أن أبصـر) (لا كما تقول بعض الترجمات، أنه سأله أن (تحيي بصري))؛ عماه من الولادة سمح له أن يرى الحقيقة، وهو الآن يتمنى لعينيه أن تبصرا حقا. يُرثـي ملتون («الفردوس المفقود»، ٣: ٣٥- ٤٢) برتيماوس على عماه، كما يرثي (الأعمى ثاميريس والأعمى مايونيديس)، (تعود الفصول، لكن لا يعود إليّ / النهار، أو الدنو العذب لمساء أو صباح)، ومع هذا هو يبتهج بواقـع أن عينيـه العمياوين (تتغذيان علـى الأفكار، التـي تشكّل طوعا / أعـدادا هارمونيـة؛ كما الطير اليقظ / يشـدو في الظلام، مختبئا في المكمن المعتم / يناغم أغنيته الليلية).

من هذه التقاليد التي تمتد قرونا طويلة، هوميروس هو رجل أعمى فقير ورائـي منوِّر معاً؛ هـذه الطبيعة المزدوجة تزوِّد قراءاتنـا التعددية لقصائده بمسوِّغ. إختراعنـا لهوميروس أعمى يبرر فهمـا طقوسيا لـ «الالياذة» و »الاوديسـا» كإستعارة عن الحياة (الحياة كمعركـة والحياة كرحلة)؛ في ذات الوقـت، تتضمـن هذه القـراءات وجوده كمؤلـف أصلي، <الأب الأسطـوري للشعـر>، وبذلـك تضمـن هيبـة القصائد. سـواء كنّا نرى هوميروس خالقا لـ «الالياذة» و »الاوديسا» أو كنّا نرى الإثنين حافزا لبعث الحيـاة في خالقهما الإستثنائي -بمعنى آخر، سواء كنّا نصدّق، كما أوحى نيتشه، بأنه فردا نشأ من Begriff (فكرة) أو Begriff من فرد - فإن هذه العملية الدائرية تحدد علاقتنا بالفعل الشعري نفسه، فعل يوجد بين متتالية

لانهائيــة من التفســيرات، كل منها ينطوي على مفرداتــه ومنظوره لرؤية خاصــة عن العالم، وتحــدد أيضا علاقتنا بإبداع عبقــري شامل من المناطق الأبعــد من الزمن – شخص مــن المستحيل أن يسبقه أحــد، رجل لامبال بــكل البصائر الدنيوية المضللة، قادر، بفضــل عماه، على الرؤية فيما وراء الحقيقة.

فكــرة العمى تنبني على نفسهــا. أن تكون أعمى هو أن لا ترى الواقع الخارجي؛ في هذه الملاحظة يكمن الظنّ بأن الواقع الداخلي يكون مدركا بوضــوح أكــثر إن لم يكن معوَّقــا بأي واقع آخــر. اذا لم يعد عــالم اللون والشكل مدرَكا (هذا يعني، كما يقــول بليك، محددا بأحاسيسنا)، يكون الشاعر، عندئــذ، حرّا في إدراك العالم بكليتــه، الماضي عبْر تاريخ قصصه والمستقبــل من خلال شخصياته. يمكنه أن يكــون معا رائينا ومحاسبنا بكل معنى هذين التعبيرين. عندما يقول هكتور في «الالياذة» لآندروماك:

سيأتي يوما تفنى فيه طروادة المقدسة.

وبريما، وأهل بريما ذوي رماح خشب الدردار

يعــرف القارئ عن أي قــدر يتحدث وإنه ليس فقط قــدر بريما يكون مفتوحا امام الشاعر.

كنت أشرت الى المصدر البراغماتي لإختراع الكتابة في وادي الرافدين. لكــن التكنولوجيــات هي غالبــا، وربما دائمــا، تنحرف عــن مقاصدها الأصليــة. لم يمض زمن طويــل حتى إنضمت الى تسجيــل معاملات البيع والشــراء قصص هــذه المعامــلات، وإكتسب المشــترون والبائعون، الذين كانوا حتــى ذلك الحين مجرد أسمــاء، سمات محــددة، وقصص شخصية. صــارت الكتابــة لا تسجــل عالمنا فحسب بــل تخلقه ايضــا، والكلمات التي كانــت حتى ذلك الوقت منطوقة لتجعل الذكريات حاضرة ولتسمّي

التجربة والرغبات صارت مدوّنـة على الطين لتبقي القصص متاحة لجيل بعـد جيل من القرّاء. المحاسب، الذي من أجل حساب الخراف والنعاج، إحتـاج الى كلي عينيه، مـن الأفضل الآن لو كان أعمى، لأن القرّاء أدركوا أن القصص التـي تهم هي ليسـت تلـك المنسوخة من الطبيعـة بل تلك المستقطرة والمترجمة للطبيعة والعالم الاجتماعي في لغة الأسطورة. فراي، في ملاحظاتـه في نهايـة مقاله غير المنتهي، يقـول أن دور النبي هو الوعظ بديانـة موحية، لا بديانة طبيعيـة. اذا أخذنا بالمعنى الإتيمولوجي لمصطلح <religion> [<ديانـة>] (<الربـط ثانيـة> أو <الربط بقـوة أكبر>)، يكون لدينا شيئا مماثلا لتعريف الشعر.

علـى هذا المستوى الإتيمولوجي، التعارض بـين إعادة الربط الطبيعي والموحى يكتسب معنى مروّعا. من جانب، نحن مخلوقات مكبّلة بالأرض وبأشيـاء هذه الأرض. نحن لا نختلف عن اي شيء حيّ آخر أو حتى، من وجهة نظر جزيئية، عن الأشياء اللاحيّة الأخرى. الفكرة القديمة عن البشر كغبـار نجمـي هي علميا حقيقـة: ذرّاتنا إنتمت منذ زمـن طويل الى نجوم متفجرة. لكن كما علمتنا الداروينية، كل جنس طوّرا سبلا مختلفة للتكيّف مـع هذا العالم المادي، وجنسنا بمرور الزمن إكتسب قدرة الوعي بالذات، لا ليعرف فقط أننا على هذه الأرض بل ليعرف بصفة خاصة <أننا> على هـذه الأرض. وعبْر هـذا الوعي بالـذات، أو على نحـو متزامن مع هذا الوعي بالذات، نكتسب موهبة الخيال. لا الخيال الذي يُعتبَر سمة لامادية، واهية، مثـل تلك التي للاهوب الوهمي الـذي كان أجدادنا يعتقدون انه سبـب الإحتراق، بل الخيال الذي يُعَّد وظيفـة بشرية بيولوجية كما الأكل أو التنفّـس. هذه الوظيفة تمكّننا أن نتعلم إبتداع حالات في العقل لا توجد على نحـو مادي، من أجـل دراستها والتغلّب علـى أيَ صعاب يمكن أن توجـد فيها، لتُستخدَم فيما بعـد عندما تنشأ حالات مثـل هذه في الحياة

الواقعية. معارك جـرت في العقل ومناظر طبيعية أستكشفت قبل حتى أن نشهر أسلحتنا أو نشرع في رحلات؛ «الالياذة» و»الاوديسا» هما تحضير لكل معركة وكل تنقّـل. يربطنا الشعر – الأدب – ثانية بالعالم، بقوة أكبر هذه المرّة، لأنه يساعدنا أن نصبح واعين به وأنفسنا.

حالـة الحرب الشاملة التي رآها فراي حالة للعالم في السنوات الأخيرة مـن الحـرب العالمية الثانية هـي، الى درجـة معينة، حالة العـالم اليوم. في ١٩٤٣، وصـف فراي الولايات المتحدة بـ (البلد الطرازيبدئي) (حسب ملاحظة هامشية بخط اليد في هامش المخطوطة المطبوعة). وهذه ما زالت هي القضية اليوم، حتى لو كانت هناك إشارات تدلّ على أن الطراز البدئي يتحـوّل. لساحات المعركة أراض متغيرة، والجنـود يرتدون بزّات مختلفة، لكـن الأسلحة لم تزل مميتـة والجنون لم يزل عارما. شمشـون، الذي قتلَ الفلسطينيـين بقتلْ نفسه، مُسِخ الى طيّـاري الكاميكازي اليابانيين، الذين بدورهم مُسخـوا الى الارهابيين الانتحاريين الذين نعاني من مجازرهم كل يوم في مكان ما في العالم.

وكلا الجانبان ظلّا يخلقان أعداءً جدد. نحن بحاجة الى هؤلاء الأعداء كـي تستمر صناعة الحرب لكن ايضا كي يستمـر إحساسنا بذات مغلّفة. نحـن مفعمـون بالخوف مـن القصص التـي لا نعرفها، ونحـن خائفون مـن أن اولئـك الذيـن يروونها سيفرضـون علينا رؤاهم عـن العالم، ولن نعـود نعرف من نكون. نحـن لا نريد أن نستبدل الحبـكات التي نعرفها بحبـكات ربمـا لانفهمها، أو أنها قـد لا تثيرنا، إن فهمناهـا، أو قد تثيرنا بطريقـة غامضة. نحـن نرغب أن نرتـاح لوجه مألـوف بجانب سريرنا. نحـن نؤمن إيمانـا راسخا بأن قصصنا هي أفضل مـن أي قصص لآخرين. نحن نرتـاب بالألسنة الأجنبيـة، ولا نشجّع الترجمة. بيـان الميزانية التي يستخـرج منه كُتّاب القرن العشرين التجربـة المهلكة للحرب كان القصد

منه ان يكون تحذيريا، موجزا بعبارة (لن يحدث ذلك ثانية أبدا). رسالة لا تعلق بالذهن، كما أثبتت التجربة اليومية. كل السجلات التاريخية، كل الحسابات حقيقية وخيالية، كل الرموز والحكايات الخرافية المحبوكة من الحطام، المتخلَف عن المجزرة والتدمير، فشلت الى حد ما في أن تبني لنا عالما مسالما، أو حتى مقبول انسانيا. إن كان هناك رب يطالعنا، فلابد ان صبره أو لامبالته هي استثنائية.

هاينريش هاينه، في الفصل الثامن من «Atta Troll»، يتخيّل أنه بالنسبة للدببة كان الخالق ذا مظهر دبيّ فروه إلوهيا (بلا بقع وأبيض كما الثلج). أقرب لزمن «الالياذة»، يقول اكسينوفانيس الكولوفوني (جزيرة كولوفون ذاتها التي إدّعت شرف إنتساب هوميروس الأعمى لها) أنه لو كان للأبقار، الخيول، والأسود أصابعا يمكنها أن ترسم وتنحت كما البشر، لخلقت الأبقار الآلهة بهيئة أبقار، والخيول بهيئة خيول، (وهلمّ جرّا مع الآخرين). نحن نتصوّر أربابنا مثلما نتصوّر مؤلفينا كما نتصوّر غالبا ما تكون أنفسنا عليه. ربما نحن نتصوّر أن مؤلفينا وأربابنا فشلوا لأننا نعرف أننا أنفسنا عرضة للفشل.

الفشل المفترض لقصصنا هو، لذلك، غير أحادي الجانب. الأدب هو جهد جماعي، لا كما يمكن أن يقول المحررون ومدارس الكتابة، لكن كما عَرِفه القرّاء والكُتّاب من بداية أول بيت في قصيدة دُوِّنت على لوح طين. يصوغ الشاعر من الكلمات شيئا يتنهي بعلامة الوقف، النقطة، ويُبعَث من جديد في عين قارئه الأول. لكن هذه العين لا بد أن تكون عينا خاصة، عينا غير متحيّرة بالحلي التافهة والمرايا، تركّز بدلا من ذلك على تمثّل المادي من الكلمات، تقرأ كي تهضم كتاب وكي تُهضَم به معا. (الكتب)، لاحظ فراي مرّة، (تعني أن يُعاش فيها).

كمـا كان أدركَ الهوميروس الذي إخترعناه لأنفسنا، لا يمكن للشاعر وحده، حتى لو وُهِب العمى، خلق عالم جديد. أغنية ديمودوكس تقتضي أن يستمـع اليها اوديسيوس ويبكي، وأن يفهـم للمرّة الأولى المعارك التي خاضهـا والأسفـار التـي كابدها. يجـب أن يصبـح اوديسيوس، كرمى للشعر، هو أيضا أعمـى، أعمى كما ديمودوكس، أعمى بسبب دموعه إن لَـزِم ذلك، كي يكون قـادرا على أن يصرف عينيه عن طموحات اغاممنون والطبع العنيف لآخيل، عن جمال السايرانات ورعب السيكلوب، والنظر الى شيء أكثر ظلمة وأكثر حبّاً وأعمق داخل ذاته.

ربما علـى النحو ذاته، على القـارئ أيضا أن يكتســب عمى فعّال. لا العمـى عن ما يجـري في العالم، وبلا شـك لا عن العـالم نفسه، ولا عن اللمحـات العادية التي يتيحهـا العالم من النعيم والرعــب. بل العمى عن البهـارج والفتنة السطحية في كل ما حولنـا، حيث نأخذ وضعا أنانياً كي نشاهـد العالم بعجرفة، وضـع لانراه، لأننا نقف فيـه، ويجعلنا نعتقد اننا مركـز العـالم، وان كل شيء فيه من نصيبنا. بعيـون جشعة نروم ان يكون كل شيء مصنوع حسب مقاييسنا، حتى القصص التي تُروى لنا. ينبغي أن لا تكون قصصا أكبر من أنفسنا، أو قصصا من الصغر بحيث تأخذنا نحو العمق، داخـل كياننا غير المعترف به، بل تكون مجـرد مغامرات سطحية، سهلـة القراءة وسريعـة الفهم دون إحـداث أي أثـر او مشاعر خاصة في النفس. يُتـاح لنا قراءة كتب مغلفـة بعناية ومتشابهـة في الحجم واللون، تقـول عنهـا الصناعة إنها ستسلينـا دون قلق أو تعيرنا أفـكارا دون تأمّل، مقدمـة لنا نماذجا جاهزة الصنع، بسيطـة، طموحة، أنوية، ورقيقة، يمكننا ان نبتغيهـا دون التخلّي عن أي شيء. نحن نتمنى لشعرائنا أن يكونوا مثل الطاغية الموصوف في نقش على ضريح دبليو أتش اودين:

الكمال، تجاوزا، كان هو ما سعى اليه،

والشعر الذي اخترعه كان سهل الفهم؛
عرف الحماقة البشرية مثل راحة يده،
وكان عظيم الإهتمام بالجيوش والأساطيل؛
متى ما ضَحِك، شيوخ محترمون كانوا ينفجرون بالضحك،
ومتى مابكى كان الأطفال الصغار يموتون في الشوارع.

الشاعر الأعمى هو مثال كوني. هوميروسنا، خالق العالم الأسطوري على مقياس بشري، إحتاج الى صورة واحدة تمنع أحاسيسنا عن تضليلنا، عن أن تكون ملهية بالواقع التقليدي، عن ان تكون <مبرمجة> (كما يمكن أن نقول اليوم) بالأنماط المتصوَّرة سلفا للفكر. لكن نحن، القرّاء، أيضا، في الضفة الأخرى من الصفحة، نحتاج الى موهبة كهذه تبقينا، كما عبّر روبرت بروك بدقّة أكثر، بعيدا عن (أن نكون معميين من خلال عيوننا). هبة كهذه، كما علّمنا نورثروب فراي تقع في جوهر فن القراءة الحقيقي.

مثابرة الحقيقة

(لي الحق في أن أفكّر)، قالت آليس بحدّة، لأنها بدأت تشعر قليلا بالقلق.
(تماما مثل حق الخنزير في الطيران).. قالت الدوقة.

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩

في ١٩ كانـون الثـاني ٢٠٠٧، قرأت أن الصحفـي التركي- الأرمني هرانـت دينـك أُغتيل في اسطنبول على يد شاب تركـي قومي في السابعة عشـرة من العمـر، بسبب نقـده لإنكار الحكومـة للإبـادة الأرمنية. قتل الصحفيـين الذين يحاولـون قول الحقيقة هـي عادة عريقـة، وتبرير هذه الجرائم يتمتع بتقليد طويـل على حد سواء (إستخدمت تعبيرَي <عريقة> و <يتمتع> عن عمد). من يوحنا المعمدان الى سينيكا الى رودولفو والش وآنا بوليتكوفسكايا، يحتلّ قائلو الحقيقة والجلادون رفّا أدبيا فسيحا على نحو مدهش.

قبـل اكثر مـن أربعة وعشريـن قرنا، في العـام ٣٩٩ قبل الميـلاد، قدّم ثلاثـة مواطنـين أثينيين شكوى ضـد الفيلسوف سقـراط باعتباره يشكّل تهديـدا للمجتمع. بعد المحاكمة التـي حضرها كلا المدّعي والمدّعى عليه، وجـد أغلب المحلّفين، الذين يمثلون المواطنـين الأثينيين، سقراط مذنبا و، بقسـوة واضحة، حكمـوا عليه بالموت. افلاطون، المريـد الذي ربما كان أكـثر من أحَبّ سقراط، كتـب بعد ذلك بقليل وثيقة دفـاع، تناقلت الينا تحت عنوان «الإعتـذار». ناقش فيها مواضيعا عديـدة مع سقراط: فكرة

العقوق، شخصية متهميه، تُهَــم الهرطقة، وفكرة إفساد الشباب، وفكرة إهانــة الهوية الديمقراطية الأثينية: هذه التهمــة الأخيرة لها صدى مألوف على أسماعنا. ومثل سياق واضح يجري عبْر خطبة كاملة، يناقش سقراط مسألة مسؤوليات المواطن في مجتمع عادل.

في منتصــف الخطبــة، يتفكّر سقــراط بالمخاطر التــي يواجهها مَنْ هو راغــب في قــول الحقيقة في عــا لم السياسيــين. (ما من إنســان على وجه الأرضــ)، يقول سقــراط، (يمنع بوعي أخطاءً وأعمــالا غير شرعية عظيمة كثــيرة من الحدوث في الدولة التــي ينتمي اليها، يمكنه النجاة بحياته. بطل العدالــة الحقيقــي، إن انتوى أن يبقى حيّا لزمن أطــول، عليه بالضرورة أن يقيّد نفسه بحياته الخاصة ويدع السياسة وشأنها).

هــو كذلك فعلا. هناك قائمة طويلــة من أسماء قائلي الحقيقة، وهؤلاء يرقــون الى الأنبياء الأوائل، كانوا دفعوا حياتهم ثمنا لهذا النداء الإنساني، وفي كل عام تنشر منظمة العفو الدولية تقريرا ضخما بعدد الذين هم اليوم محتجزون في السجون، في كل أنحاء العالم، لا لسبب سوى التفوّه جهارا بآرائهم. هانــز كريستيان اندرسون، في «ملابســ الامبراطور الجديدة»، نســى أن يروي لنا ما حدث للفتى الصغير الذي صاح قائلا أن الامبراطور في الواقــع لا يرتدي أي ملابس. بلا ريب لن نفاجأ لو علمنا أن مصيره لم يكن سعيدا أبدا.

يشــرح سقــراط للمحكمة أنه يعي جيــدا مخاطر إعــلان الحقيقة. المرء الــذي يعارض الأخطــاء والأفعال اللاشرعية، يقول سقــراط، يدفع حياته ثمنــا للمجاهــرة بالحقيقة عن هــذه الأخطــاء والأفعــال اللاشرعية. هذا واضــح جدا. لكن بعدئذ سقــراط – سقراط الذي يعني عنده السعي وراء الحقيقــة، كما يجب أن يعني للجميــع، الهدف الأول في الحياة – يواصل

قولـه أن هذا السعي يجـب، اذا أراد المرء أن ينقذ جلده (لزمن أطول)، أن يكون مقصورا على حلقة المرء الخاصة وأن لا ينتشر الى حلقات اوسع من المجتمع نفسه.

لكن كيف يكون شيء كهذا ممكنا؟

مـا لم يكن سقراط ساخرا بشكل خطِر، فهو مـن بين كل الناس لا بد ان يعـرف أن كل سعي للحقيقة، كل شك في كذب، كل محاولة للكشف عن الإحتيال، المحتالـين، والغش، كل تلميح الى أن الامبراطور في الواقع عـاري يجـب، بالضـرورة، أن يتخلـل في كل الميادين العامـة، في العالم الـذي نشاركه أترابنا المواطنين. في كل طـرفي حياتنا نحن وحيدون، في الرَّحِـم وفي القبر، لكن المسافة بينهما ميـدان مشترك تكون فيها الحقوق والمسؤوليات محـددة بحقوق ومسؤوليات كل واحـد من جيراننا، وكل حنث باليمين، كل كـذب، كل محاولة لإخفاء الحقيقة تضرّ بكل واحد في ذلك الميدان -بما فيهم، في الحساب النهائي، الكاذب نفسه. بعد أن أُجبِرَ سقـراط على وضع حد لحياتـه، نَدِمَ الأثينيون، أغلقـوا حلبات المصارعة والجمنازيوم تعبيرا عن الحداد، ونفوا إثنين من أصحاب الإتهام خارج أثينا وحكموا على الثالث بالموت.

كمـا كان سقراط يعرف جيـدا، كل مجتمع يحدد نفسه بطريقتين: عبْر مـا هو مسمـوح به وعبْر ما هو ممنـوع عنه - عبْر مـا يتضمنه ويعترف به بكونـه صورته الخاصة به وعبْر ما يقصيه، يتجاهله، وينكره. وكل مواطن داخـل جدران مجتمع عليه إلتزام مزدوج: إلتـزام باطاعة تلك التضمينات والإقصـاءات المشتركة (هذا يعني، قوانين المجتمع) وإلتـزام أزاء نفسه أو نفسها. المجتمع الحي ينبغي أن يمتلك، داخل بنيته، الوسائل للسماح لكل مواطن بأداء واجبه المزدوج: طاعة القوانين والشك فيها معا، الإذعان لها

وتغييرها معا. مجتمع يُسمح فيه شيء ويحرَّم فيه شيء آخر (دولة دكتاتورية أو فوضوية) هو مجتمع لا يؤمن بعقائده، فهو لذلك محكوم بالزوال. تحتاج الكائنـات البشرية الى الحمايـة العامة للقانون، سوية مـع حرية التعبير عن افكارهم، شهاداتهم وشكوكهم، بقدر ما هم بحاجة الى الحرية ليتنفسّوا؛ هذا أمر جوهري.

ربما من الأسهل لنا فهم كلمات سقراط لو إستمعنا الى صداها في مريد له بعيد وغريـب، في جنتلمان من لامانشا بدأ ذات يوم، حين إستحوذت علـى فكره روايـات الفروسية، برحلة ليصبـح فارسا رحّالـة منكبّا على مبـادئ البسالة، الشرف، والاستقامة (من أجـل نوال المجد كما من أجل خدمة بلاده). مثل سقراط، يـدرك دون كيخوته المخاطر التي نجمت عن محاولـة منع (أخطـاء وأفعال لاشرعية كثير عظيمة مـن الحدوث في الدولة التي ينتمي اليها). وبسبب هذا، حُسِب دون كيخوته رجلا مجنونا.

لكـن ما هو بالضبط جنونه؟ يرى دون كيخوته طواحين الهواء عمالقةً والخراف محاربين، ويؤمن بالسَحَرة والخيول الطائرة، لكن وسط كل هذا الوهـم، هو يؤمن بشيء صلـب كالتربة التي يطأها: الحاجـة الإلزامية الى العدالـة. رؤى كتاب حكايات دون كيخوته هـي خيالات ظرفية، طرق لمكافحـة رتابة الواقع. لكن هـواه الذي يسوقه، قناعتـه التي لا تتزعزع، بضرورة مساعـدة الأيتام وإنقاذ الآرامل – حتى لو، نتيجةً لأفعاله، تصبح مصائـر كلا المنقذ والضحيـة أسوأ. هذه مفارقة كبـيرة يريدنا ثِرفانتس أن نواجهها: العدالة هـي ضرورية حتى لو تبع ذلك أفعالا أخرى، أو ربما شرّ أكـبر. خورخه لويس بورخس عبّر عن ذلـك على هذا النحو، على لسان واحـدة من أكثر شخصياتـه رعبا: (دع الفردوس يوجـد، حتى لو يكون مكاننا الجحيم).

في هـذا السعي وراء العدالة (الذي هو الطريقـة الانسانية للبحث عن الحقيقـة) يتصـرّف دون كيخوته على نحو فردي. هو أبـدا، في مغامراته العديدة، لم يسع الى سلطة، الى كرسي حكومي، الى دور في عالم السياسة. لسانشو، حامـل درعه، منح هو (حسب تقاليد روايات الفروسية) سيادة مملكـة مكافأة على جهوده. و لسانشو يقـدّم دون كيخوته نصائحا حول الشؤون العامة: إرتـد اللباس الملائم، تعلّم شيئا عن السلاح والأدب معا، إظهـر التواضع، تجنب العاطفة في الحكم. بـين السخرية والحكمة، تحدد نصائح دون كيخوته دور رأس السلطة - دور، هو نفسه، كما هو واضح، لا يطمح اليه.

نحو نهاية مغامراته كلها، عائدا الى بلدته مع سانشو بعد أن نال ما نال من العذاب والسخرية على يد الدُوَقة والدوقات، كان لدون كيخوته هذا لقوله الى سكان قريته: (إفتحـوا اذرعكم ورحّبوا بإبنكم، دون كيخوته، الـذي رغم هزيمته على يد غريب، إستعاد ذاتـه الظافرة؛ وهذا، كما يقال في الغالب، هـو النصر الأعظم المرتجى). وهنا ربمـا جزء من الجواب على سـؤالي. لعل هذا هو ما قصده سقراط حين قال أن (بطل العدالة الحقيقي، إن إنتـوى أن يبقى حيا لزمن أطول، عليه بالضـرورة أن يقيّد نفسه بحياته الخاصـة ويدع السياسة وشأنها). لا البحث عـن نصر عام أو ثناء بل مجرد نصر خاص علـى الذات، دور مشرّف في جو حميمي، تغلّبٌ على النزوة الجبانة في التغاضي عن الظلم والسكوت على شرور المجتمع.

هـذا هو الهمّ الأساسي لدون كيخوته: عـدم تجاهل وحشية المجتمع، عدم السمـاح لرجال السلطة بالشهادة الزور، و، فـوق كل شيء، تأريخ كل ما يحدث. واذا كان علـى دون كيخوته، لبلوغ الحقيقة، إعادة رواية الواقـع في مفرداتـه الخاصة به، فليكن هذا. رؤيـة طواحين الهواء عمالقة أفضل من إنكار وجود طواحين الهواء بالمطلق. الخيال، في حالة ثِرفانتس،

هــو طريقة لرواية الحقيقة في الزمن الذي قرّرت اسبانيا إعادة بناء تاريخها علــى كذبة، كذبة عن مملكة مسيحيــة نقيّة، غير ملوّثة، بعــد أقل من قرن علــى طرد اليهود والعرب، وفي تلــك اللحظة عوقب كل المهتدين العرب واليهــود. لذلك السبب، من أجل فضح الواقع الخيــالي، إخترع ثِرفانتس خيــالا أمينا وقال للقارئ هو ليس أب «دون كيخوته» بل فقط زوج الأم، والمؤلــف الحقيقي شخص يدعى سيدي حامد بن نجيلي، وهو عالم عربي، واحــد من الناس الذين يزعم أنهم إختفــوا، كي يوهم القــرّاء السَذّج أن الكتــاب الــذي يحملونه بــين أيديهم ما هو الا ترجمة عــن لسان محظور مــن زمن طويل في مملكتهم. هذا النوع من الخيال، كما يوحي ثِرفانتس، يجــب أن يكشف عن هوية كاذبة يحاول التاريــخ الاسباني ان يكسو بها نفسه، هوية مطهّرة من أي تاثير يهودي أو عربي، هوية لا تحتاج الى سؤال أو لا تعرض نفسها للوم لأنها يُفترض أن تكون محجبة بنقاء مسيحي. برئ كمــا الفَتى في حكاية اندرسن، يشــير دون كيخوته بسيفه الى تلك الهوية ويصيح: (لكنها عارية!)

بالنسبــة لثرفانتــس، التاريخ، الحســاب الأمين لمــا كان حدث، يمكن أن <يُترجَــم> الى طــرق مختلفــة كي يكون مرويــا بشــكل أفضل، مثلا، في شــكل رواية، في كلمــات مؤلف عربي غامض، كقصــة عن السحر، العنــف، والأعاجيــب. لكن مهما كانــت الكلمات المختــارة، يجب ان تكــون دائما، في المعنى الجوهري، صادقة. التاريــخ، يقول دون كيخوته لسانشو، هو والد الحقيقــة، (منافس الزمن، مستودع المآثر، الشاهد على الماضي، مثال ونموذج الحاضر، إنذار لكل العصور الآتية). واسبانيا، اليوم فقــط، تتعلم الدرس الذي حاول ثرفانتــس أن يعلّمها إياه قبل أربعة قرون – رغم أنها حتى الآن تعرِض عن إدراك أهميته الكاملة. برغم أن وجود اسبانيا اليهودية والعربية، هذه الأيام، معترَف به في أغلب الأحوال، هناك

مسألـة هوية وطنية كاذبة أخـرى نمت مرة ثانية في رفضـ اسبانيا الإقرار بجرائـم فرانكو. على نحو عديم الضمير، رفض القاضي بالتازار كارزون المطالبة بفتح مقابر فرانكو الجماعية وفتح تحقيق في الأعمال الوحشية التي إرتكبهـا كلا الطرفين، القوميون والجمهوريـون. لكن مثل إختراع هوية اسبانيا في زمن ثرفانتس، ربما سيكون هذا جديرا بقصة.

كمـا اسبانيا آنئذ والآن، نحن نجـد، على نحو جمعي، أن من الصعب الإعتراف بلحظـات مظلمة من تاريـخ مجتمعاتنا. بسبـب الجُبْن، بسبب الجهـل، بسبب التعجـرف و، في بضع حالات، بسبـب الخزي، أنكرت أحيانـا أغلـب المجتمعـات أو حاولت أن تغـيّر أحداثا معينـة في الماضي جديـرة باللوم. في النصف الأول مـن الألفية الثانية قبل الميلاد، زوّر كهنة معبـد شَمَش في بلاد وادي الرافدين التاريخ على واحد من نصبهم المقامة حديثا في سبيل منح ثمانية قرون اضافية من الوجود، وبالتالي نجحوا بزيادة الحصّـة الملكية لمؤسستهم الموقّرة. أمَـرَ الامبراطور الصيني شي هونغدي، في عام ٢١٣ قبل الميلاد، بأن تُتلَف كل الكتب في مملكته كي يمكن للتاريخ أن يبـدأ مع تبوئـه العرش. أثناء الرايـخ الثالث، من أجل إثبـات أن التأثير اليهودي الملهم لم يسهم يوما في الثقافة الألمانية، إدّعى وزير الدعاية، بول جوزيف غوبلز، أن القصيـدة الشهيرة لهاينريش هاينه «Die Lorelei» كانـت قصيدة غنائيـة ألمانية قديمة لمؤلف مجهول. أمـر جوزيف ستالين أن يُمحى من الصور الرسميـة أعضاء الحزب الذين فقدوا الحُظْوة كي لا يبقى للمؤرخين في المستقبل سجلا لوجودهم السياسي. أقرب الى زمننا، رفض الحـزب الشيوعي الصيني الإعـتراف بأن مذبحة ساحـة تيانامين حدثت يوما. الأمثلة، للأسف، لا تنتهي.

أحيانا، إنكار الحدث يخصّ فردا واحدا يتمنى الناس أن يطويه النسيان؛ أحيانا، يخصّ ملايين الرجال، النساء، والأطفال الذين قُتلوا عمدا وبشكل

منظـم. في كل حالة، الإنكار هو محاولة مجتمـع لعمل المستحيل، لعمل ما كان لاهوتيو القرون الوسطى إستنتجوه بكونه مستحيلا حتى على الرب: تغيـير الماضي. آليس، في «عبْر المرآة»، وهي تشـرح هدفها في التسلّق الى التـل، تُقاطَع من قبـل الملكة الحمراء، التي تقول أنهـا يمكن أن تريها تلال (تجعلهـا تسمّـي هذا التـل بالمقارنة واديـا). (لا، لن أفعـل)، ردّت آليس بشجاعة. (التل <لا يمكن> أن يكون واديا. سيكون هذا هراء –). فعلا، سيكـون هذا هراء. مرة تلـو المرة، تصرّ مجتمعاتنا على هــراء كهذا، مجادلة بـأن التلال هي وديـان وأن أي شيء حدث، مهما كان واضحا ومؤلما، لم يحدث أبدا.

في القــرن الثالث عشر، كتــب الشاعر الأرمنــي هوفهانيس ديرزينغا، المعروف ببلوز، أن (الشمس الحقيقية هي وحدها التي تعطي النور: دعونا نميّزهــا عن تلك غير الحقيقية). هــذه الوصية الواضحة من الصعب الأخذ بها. لا لأن، في حالات قليلة، من العسير التمييز بين الحقيقة والزيف، بين الشمس الحقيقية وغـير الحقيقية، بل لأن هذا التمييز سيدلّ ضمنا على أن خطأ عاما أُرتكِب، صنيعا غير مبرَّر نُفِّذ، ومعظم المجتمعات لها مفردات محددة للإعتذار والندم.

ربما بسبب هذا، بسبب صعوبة التعبير عن وخز الضمير الجمعي لتطهير نفوسنــا المريضة، جعلت أغلب الأديان مــن فعل الندم طقوسيا. الـ<mea culpa>[٧٨] الكاثوليكيــة تعاد ثلاث مرّات أثناء القدّاس، <يوم الغفران> اليهودي هو اليوم الذي تسأل فيه الغفران من أصدقائك وجيرانك، طلب مغفـرة الله يُعبّر عنه المصلّون المسلمون خمســ مرّات في اليوم، هذه كلها

(٧٨) <هذا خطأي> (باللاتينية في الأصل) يَرد هذا التعبير في صلاة الاعتراف المستخدمة في الكنيسة الرومانية الكاثوليكيةَ.

محـاولات للإعتراف بسهولة إنقيـاد البشر للإثــم في مجتمعاتنا، وللأفعال الشنيعـة المؤهلين لها. هذه الطقوس هي إكـرام للضحايا، بالطبع، لكنها، قبـل كل شـيء، تتيـح للخطّائين الفرصـة، لا في محو خطاياهــم، فهذا لا يمكــن أبدا، بل في تخليص أنفسهم بالإعـتراف بهذه الخطايا. الكلمات، يمكــن أن يُساء إستعمالها، يمكــن ان تكون مُجبَرة على إعـلان الأكاذيب، علـى تبرئة المذنبين، على اخـتراع ماض غير موجود ويقــال لنا يجب أن نصدّقه. لكن يمكن أيضا أن يكون لها قوة مبدعة، شفائية. بالسماح للإثم أن يتشـكّل أولا في فم الجلاد ومن ثم في أذن الضحية، بنقله من ما حدث الى الإعـتراف بأنه حدث، الكلمـات تسمح للتاريخ علـى نحو مؤثر أن يكون، كما قال دون كيخوته، والد الحقيقة.

كي لا يمكــن للأحداث الشنيعة أن تبقى صامتة، تقيم المجتمعات التي تدعـي ديمقراطيــة، كمنظمات مدنيــة، النُصُب التذكاريــة لتحيي ذكرى ضحاياها ولتشهد على الأعمال الوحشية الماضية. مع ذلك خطر النصب التذكاريـة هو أنهــا ما لم تحوَّل بطريقة ما الى تجــارب حية، مشتركة، فهي تصبــح ناقلات لتلك الذكريات، متيحة للمجتمع التحرّر من عبء التذكّر وتسمــح للأحداث الشنيعــة أن تصبح صامتة مرّة أخــرى. ما كان يدعى <واجــب الذكرى> في مجتمع ما يجب ان يكــون واجبا حيويا، واجب ذكــرى فاعلة، كي لا تُكــرَّر الأفعــال الرهيبة، أو، اذا حــدث ذلك، كي لا يمكنهــا أن تتكــرر مستندة على جهــل الناس باهميتهــا وبكيفية تقييم الأجيــال الآتيــة لهــا. في ٢٠٠٩، أكّد حائز جائزة نوبــل بول كروغمان في النيويــورك تايمــز، على أن مــا لم يأمر باراك اوبامــا بإجراء تحقيق في ما حدث أثنــاء ادراة بوش (ونحن لا نتوقع أن يفعــل)، فأن اولئك الذين في السلطــة سيصدقون أنهم فوق القانون (لأنهم لــن يواجهوا أية عواقب إن اساءوا إستخدام سلطتهم). كما يمكن أن يقول دون كيخوته، أغلب أفعال

الظلـم يتـم إرتكابها لأن اولئك المسؤولون عنهـا يعرفون أنهم سوف لن يواجهوا أي عواقب. في ظل ظروف كهذه (وها نحن نعود الى سقراط)، مـن واجب كل مواطن أن يحاول <بوعي> منـع (الأخطاء والأفعال غير الشرعيـة العظيمة الكثيرة من الحـدوث في الدولة التي ينتمي اليها). وهذا يتضمّن الواجـب <الفاعل> للذكرى؛ طقس دنيـوي للغفران تكون فيه أفعال الماضي الآثمة منقولة الى كلمات يسمعها الجميع.

لكن الذاكرة يمكن أن تخوننا. في سنوات الستينات عيّن علماء النفس ظاهرة في عقلنـا أطلقوا عليها اسم <مثابرة الذاكرة>. إنها تحدث بشكل منتظـم حينما نعلـم أن واقعة يثبت فيما بعد إنها غـير حقيقية، لكن القوة التـي إستلمنا بها تلك المعلومة عظيمة جدا حـدّ إنها طغت على معرفة أن <الواقعـة> غـير حقيقية، ونواصل تذكّر هـذه <الواقعة> كحقيقة رغم مـا يقال عكس ذلك. هذا يعني، أن الذاكـرة المبرهن على كذبها تثابر في عقلنـا وتمنع المعلومـات المصححة من الحلول محلـه. إن كان الأمر هكذا، إن استطعنـا <تذكّـر> ما هو معروف علـى نحو أكيد انـه مزيّف بكونه حقيقـة، إذن سوف لن نفاجأ بأن واجب الذكرى، على مستوى جمعي، يمكن أن يصبح محرّفا ونسخة منقّحة عن الماضي يحلّ محل ذاك الذي أثبت المؤرخون أنه حقيقي. في المحكمة الأثينية، أمكن أن يظهر أن سقراط فعل مـا ثَبُـت أنه لم يفعله وبسببـه حُكِم عليه بالموت، ويمكـن أن يتذكّر الناس ادراة بوش، في السنـوات القادمة، لقيامها بـ (إحـلال السلام في الشرق الوسط) (كما زعمت كوندوليزا رايس). قد يكون التاريخ والد الحقيقة، لكنه يمكن أيضا أن ينجب اطفالا غير شرعيين.

مـع ذلـك، أذا أمكن للحكومـات أحيانا الإتـكاء على هـذه المثابرة الاجتماعيـة للذاكـرة للتضليـل واسـاءة التفسير، فلا بد لهـا أن تاخذ في الحسبان مثابرة أخرى قوية على حد سواء: ما سأدعوه <مثابرة الحقيقة>.

ثمـة قول انكليزي قديم، (truth will out) [(ستنكشف الحقيقة)] خلف أوهامنـا ومنطقنا، خلف اختلاقنـا لممالك اجتماعيـة وحكايات خرافية حـول الكون، يقبع واقع لا سبيل الى تغييره لما يحدث وما حدث، ودائما سيظهـر للعيـان في النهاية من تحـت طبقات لا تحصى مـن الخِداع. نحن نستطيـع، بالممارسة، كما تقول الملكـة البيضاء لآليـس، أن نصدّق (ستة أشيـاء مستحيلة قبل الإفطار)، لكن هذه اللاعقلانيـة في النهاية سوف لا تغيّر شيئاً في التقدّم القاسي للعالم.

أدولف هتلر، الذي تمرّس كثيراً في هذه النوع من الأشياء، سأل مجلسه العسكـري، قبل وقت وجيز من غزو بولندا عـام ١٩٣٩: (مَنْ، في آخر الأمر، يتحـدث اليوم عن إبادة الأرمن؟) استفهـام هتلر البلاغي له آلاف الأجوبـة لأن، منـذ العقد الرهيب الذي تمّ فيه ذبـح مليون ونصف أرمني بأوامر مـن الحكومة العثمانية التركية، كان الـدون كيخوتات لا ينفكّون مردديـن، (هنا عمل وحشي لا يُغتفر، هنا صنيع شرّ لا يمكن أن يُنسى، هنا فعـل رهيب من ظلم عظيم. قـد ترغب أن تصـدّق المستحيل، أن الجريمة الكـبرى لم تحدث أبـدا. لكنها حدثت. وما من شـيء تستطيع قوله يمكن أن يُبطِل الحدث المأساوي). من معارضين مجهولين في امريكا جمعوا عام ١٩١٥ أكثر من مليـون دولار للقضية الأرمنية الى أصوات فردية شجاعة كصوت هرانت دينك، لا يُسمَح لسؤال هتلر أن يمرّ دون جواب.

ومـع هذا، تلك الآلاف من الأصوات غير كافية. منذ زمن هتلر، أدان العـالم، وما زال يُديـن الأعمال الوحشيـة للرايخ الثالـث، وألمانيا نفسها اعترفـت، وما زالت تعـترف، بتلك الأعمـال الوحشيـة. (أجل)، يقول الألمان، (هذا حدث. ونحن نتأسف بالنيابة عن أجدادنا. ونلتمس المغفرة، إن كان هـذا ممكنا. ونحن لن ننسـى ولا نسمح لأحد أن ينسى ما حدث هنـا، على تربتنا. ولن نسمح لهذا أن يحـدث ثانية). وفي كل مرّة تحاول

فيهـا جماعة النازية الجديدة إعادة إخـتراع الماضي التاريخي، تقول ألمانيا وأغلبية الألمان (لا). هذا هو ما أعنيه بمثابرة الحقيقة.

لكـن تركيا، أو على الأقـل الحكومة التركية، لم تصـل بعد، للأسف، الى مرحلـة الأعتراف. برغم تلك الآلاف من الأصوات المعترفة في أرجاء العـالم، قسم كبير من المجتمع التركي، كمـا لو أنه يحاول إضفاء قوة على سـؤال هتلر بالصمت المتواطئ، ما زال يرفض التسليم بالوقائع التاريخية: بـأن كل سكان الأناضول، السكان الأقدم الموجودون في المنطقة في ذلك الحين، أكثر من مليون ونصف من الرجل، النساء، والأطفال، كانوا أبيدوا بـين العامـين ١٩٠٩ و١٩١٨ في ما سمّتهـا الشاعرة كارولـين فورشيه (الإبادة الجماعية العصرية الأولى).

لم يرغب هرانت دينك أكثر من ذاك الذي يرغب به كل صحفي جاد، كل مثقف صـادق، كل مواطن يحترم نفسه: بـأن تكون الحقيقة معترف بها. جريمة قتله تعزز توكيد سقراط الذي بدأت به هذا الفصل، بأن (ما من إنسان على وجه الأرض يمنع بوعي أخطاء وأفعال غير شرعية من الحدوث في الدولة التي ينتمي اليها، يمكن أن ينجو بحياته). لا بد أن هرانت أدرك هـذا، وادرك أيضـا لازمة سقراط، (بطـل العدالة الحقيقـي، إن إنتوى أن يبقـى حيا لزمن أطول، عليه بالضرورة أن يقيد نفسه بحياته الخاصة ويدع السياسة وشأنها). تقييد كهذا،الذي أدركه هرانت كما سقراط نفسه، هو ممكـن، لأن كل شيء نفعله، كل قرار نتخذه، كل رأي نعبّر عنه كمواطنين لـه نتائج سياسيـة. السياسة هي، بذات طبيعتها، نشـاط جمعي يحتلّ فيه القلّـة مقاعد السلطة ويحتلّ البقية منّـا الأدوار الباقية التي لا تحصى. ليس هنـاك مواطن يمكن الاستغناء عنه، وما من صـوت عديم النفع في الصراع المستمر لتحويل مجتمعاتنا الى مجتمعات أقل كذبا في مزاعمها وأكثر صدقا مع نفسها. (كان سلاحي الوحيد هو الصدق)، كتب دينك في آخر مقال

منشور له. كما عرف سقراط بشكل جيد تماما، الصدق هو سلاح مهلك بأكثر من طريقة. كان هذا درس دينك الأخير: أنه حتى لو تمّ إخراس الباحث عن الحقيقة، فإن صدقه [sincerity] (من اللاتينية sincerus، وتعني <طاهر> أو <نقي>) سيقضي في النهاية على الكذب.

الشاعر والأيدز

(أعتقد أنني كنت سأفهم ذلك بشكل أفضل)، قالت آليس بتهذيب شديد، (لو كنت كتبته).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩

في نهايــة التسعينات، أعلنت الصحــف أن حكومة جنوب افريقيا في صــدد وضع برنامج لإستيراد أدوية قليلة الكلفة لمعالجة مرض الأيدز. بعد أربع سنوات تقريبا من الإعلان، رفعت جمعية الصناعات الصيدلية، الممثلة لعدد من أكــبر المختبرات في أوربا وأمريــكا الشمالية، قضية في المحكمة العليــا في بريتوريا، مدّعيــة أن القانون الجنوب افريقي الــذي سمح بهذا البرنامــج - قانون وقّعه نيلسون مانديلا - إنتهك الاتفاقية الدولية لحقوق النشر وبراءة الإختراع المعنية بحماية حقوق العلماء، الفنانين والكتّاب.

في جنــوب افريقيا اليوم هناك ملايــين الناس المصابين بفايروس الأتش آي في، وما يقارب ١٠ بالمئة من السكان، ربما هي النسبة الأكبر في العالم، لايمكن علاجهــم، لأسباب اقتصاديــة محضة. تكلّف أدويــة الأيدز للفرد الواحــد، في أوربا أو جنوب افريقيا، بــين عشرين وثلاثين ألف دولار في السنة. هذا، في افريقيا (وفي جزء كبير من آسيا وأمريكا الجنوبية)، هو بعيد جدا عــن أحلام إنسان عادي. مع هذا، نجحت شــركات الصيدلة المحلية في انتــاج أدوية عامة (هذا يعني، أدوية نظيرة للأدوية الأوربية والأمريكية العاليــة الكلفة من دون أن تحمل رقعة المصمــم) بثمن أقل، حوال أربعمئة

دولار لعـلاج سنة واحـدة. في ردّ على هذا، الشركـة الأكبر بين شركات الصيدلـة، غلاكسوسميثكلايـن (الناشئة عن اندمـاج شركتين بريطانيتين عملاقتـين، غلاكسو- ويلكـم وسميثكلاين- بيـكام)، صرّحت بلهجة فخيمـة بأن (نظام براءة الإخـتراع يجب أن يصان بـأي ثمن كان). بأي ثمن كان!

قد يقال أن من دون الإستثمار المالي لهذه الشركات، ستكون الأبحاث العلمية مستحيلة. للسمـاح بإكتشافات جديدة، يجب ان يُجذب اولئك الذين يملكون الأموال للإستثمـار في الأبحاث و، من أجل دفع أصحاب الأمـوال للإستثمـار في أي شيء، يجب أن يكونوا مقتنعـين بأن أموالهم ستجنـي أرباحا. لا مجرد أرباح، بل أربـاح كبيرة. وأرباح مضمونة. وأي ضمـان يوجد على هذه الأرض أكبر من المرض المؤدي الى الموت، ورغبة البشـر في قهـره؟ لذلك الإغـراء، إنشاء شركـة صيدلـة في زمننا هو قوي بوضـوح. الدوافع وراء شـركات كهذه ليست ما يمكـن أن تُدعى دوافع خـيّرة: الدعوة الى الشفاء ليست مـن أولويات مهامها. ثمة شيء منوِّر في المخطوطة الفرنسية من القرن السادس عشر «Chants royaux du Puy de Rouen» تصف المسيح صيدليا، يوزع (بسعر الكلفة بلا ريب) أدوية الحياة الخالدة على آدم وحواء. لا أعتقد ان هذه الصورة معروفة للأوصياء على غلاكسوسميثكلاين.

بعـد بضع سنـوات، بتأثير الضغط الـدولي، أسقطـت تسعة وثلاثون مـن الشركات الكبرى دعواها في جنـوب افريقيا. خلقت الإحتجاجات والحمـلات الصحفيـة لأطباء بـدون حـدود ومنظمات أخـرى ما دعته واحـدة من شـركات الصيدلة (دعاية معادية الى أبعـد حد)؛ بربح متوازن مستحصـل بحرص من الفائدة وربح مهدور من سمعة ملطخة، إختارت الشـركات الذكيـة التسوية. على كل حال، يبقى السـؤال عن شرعية هذه

الأرباح الهائلة بلا جواب.

كيف يمكننا (أعني مجتمعاتنا) جـذب هذه الشركات الى الإستثمار في الأبحاث العلمية مـن دون إعطاءهم في المقابل حيوات ملايين من البشر؟ اترك المشاكل العملية التي تتعلق بالإعتمادات المالية، الإئتمانات، الأسعار، والضرائـب للاقتصاديين الذين يؤمنـون بإمكانية معالجـة هذه الجوانب، واختـار بالمقابل التركيز على عامل آخـر في هذه التسوية: البيئة الأخلاقية التي تسمح لهذه الممارسات بالإزدهار.

هل يمكن لمجتمـع أن يطرح بقناعة ضـرورات أخلاقية مثل هذه بينما يلبّـي بطريقة مؤثـرة ضرورات عمليـة للصناعة العلمية؟ هـل من الممكن لمجتمـع، في الوقـت ذاته، أن يأخـذ بعين الإعتبار الحاجـات الملحّة للعلم والبيئة التي يتطوّر فيها ذلك العلم؟ (Eerst kommt das Fressen, dan kommt die Moral) (أولا يأتـي العلف، من ثم تأتي الأخلاق)، لاحظ برتولت بريخت ساخرا قبل زمن طويل. هل من الممكن لمجتمع أن يضفي اهميـة متساوية على العلـف والأخلاق معا، علـى روح الشعب وافعال المجتمـع على نحو متزامن؟ يواصل هذا السؤال القديم بالظهور على نحو غـير متوقع، المرّة تلو المـرّة، في كل الأزمان وتحـت كل السماوات. كان هذا السؤال مطروحا عندما ضحّى أغاممنون بإبنته ايفيجينيا من أجل رياح مؤاتيـة تتيح للاغريق الإبحار الى طروادة. كان سؤالا مصوّرا في «ميجور باربـارا» لبرنارد شـو. كان متخيَّلا في «فرانكشتاين» لمـاري شيللي وفي «جزيـرة الدكتور مـورو» لأتش جي ولز. جوهره الحقيقـي إحتوته قصة لأوسـكار وايلد، حين يسأل الملك الشاب، الذي رفض أن يتوَّج بجواهر صُنعت من طريق المعاناة، إن كان الرجل الثري والرجل الفقير هما أخوان ويتلقى الجواب، (أجل، واسم الأخ الثري هو قابيل).

هــذا السؤال غير القابل للجواب شامــل الأهمية. الأدب، كما يعرف جميعنــا جيــدا، لا يقــدّم حلولا، بل يطــرح أحْجيّة. هو قــادر، في رواية قصة، على الجهر بتعقيدات لانهائية، لكــن أيضا ببساطة جوهرية، لمسألة أخلاقية، ويمنحنــا شعورا بإكتسابنا حدّا معينا مــن الإدراك الذي نفهم به العــالم بشكل أفضل، لا على مستوى شمــولي بل شخصي. (بحق الرب، مــا كنه هذه العاطفة؟) تسأل ريبيكا وست بعد قراءة «الملك لير». (أي أثر لهذه الأعمال الفنية العظيمة علــى حياتي، حدّ إنها تجعلني سعيدة جدا؟) أعرف أنني جرّبت تلــك العاطفة في كل انواع الأدب، عظيمة وصغيرة، في سطر هنا وسطر هناك، في مقطع، وأحيانا، لا غالبا، في كتاب بأكمله، لسبب لا يُدرَك بوضــوح، واكتسبت عندي، عند قارئها، حين يُقال شيئا عن شخصية أو حالة استثنائية، أهمية شخصية هائلة.

هل تستأهــل الثناء تصرّفات دون كيخوته الغريبــة، عندما، على سبيل المثال، هدّد مزارعــا بسبب ضربه صبيه الأجير، فكرّر هذا فعله حالما غاب دون كيخوتــه عن بصره؟ هل هيركل بــوارو، في نهاية حياته الطويلة، مبرّأ من الإثم لقتله قاتل في سبيل منعه من قتل آخرين؟ هل يمكننا ان نغفر لانياس ان يهجر ديدو حزينة، تلك التي استقبلته بحب، كرمى لمجد الامبراطورية الرومانية الآتية؟ أكان على مسيو هوميه قبول croix d'honneur[٧٩] بعد مــوت بوفاري التعيسة؟ هل الليــدي ماكبث مسخ أم ضحية، وهل يجب أن نشفــق عليها أم نخافها، أو (هذا هو الأصعــب كثيرا) نخافها ونشفق عليها بالوقت ذاته؟

الواقع، يهتم بالتفاصيل تحت قناع العموميات. الأدب، يفعل العكس،

(٧٩) <وسام الشرف>، بالفرنسية في الأصل.

حتى يمكن لـ «مئة عام من العزلة» أن تعيننا على فهم مصير قرطاجة، ويمكن لاراء غونزيـل أن تساعدنا على ترجمة المـأزق الأخلاقي الملتبس للجنرال اوسارسـ، جلاد الجزائر. يغريني أن أقول أن هذا هو ربما <كل> ما يفعله الأدب حقـا. يغريني القول أن كل كتاب ينشغـل القارئ به يطرح سؤالا أخلاقيـا. أو بالأحرى: حـين يكون القارئ قادراعلـى الحفر تحت سطح النصـ، يمكنه أن يستخرج من عمقه سـؤالا أخلاقيا، حتى لو لم يكن هذا السـؤال مطروحا من قبل الكاتب بكلمات كثيرة، لكن حضوره الضمني يثير رغم كل شيء عاطفة مجرّدة لديه ، تنبوءاً بشيء، أو ببساطة ذكرى شيء نعرفـه منذ زمن طويـل. عبْر هذا الخيمياء، يغدو كل نصـ أدبي، نوعا ما، مجازيا.

كانت الكتيبات الأدبيـة منذ العصور الوسطى تميّز على نحو دقيق بين المجاز والصـورة، الصورة والتشبيه، التشبيه والرمـز، الرمز والشارة. في الجوهر، تكـون الطريقة الفكرية التي تستحضر هـذه الصور البلاغية هي نفسهـا: طريقة ترابطية للإدراك يمكن بها فهـم التجربة، لا بشكل مباشر إنمـا بشكل غير مباشر، كمـا فعل بيرسيوس كي لا يـرى وجه الغورغونا، أو موسـى كي لا يرى وجـه الله. الواقع، المكان الذي نجـد انفسنا فيه، لا يمكننا ان نستوعبه طالما كنّا فيـه. هذه <اللامباشرية> (عبْر اللغة المجازية، عـبْر التلميح، عبْر الحبكة) هي التي مـن خلالها نكون قادرين أن نرى أين نحن ومَـنْ نحن. المجاز، في المعنى الأوسع هـو وسيلتنا لإدراك (وأحيانا يمكـن تقريبا <فهم>) العالم وذواتنا المحيِّرة. قد يكون الأدب كله مفهوما كمجاز.

المجـاز، بالطبع، يوسّع المجاز. عـدد القصص التي علينـا روايتها هو محدود، وعدد الصور التي تعكس، بطريقة مليئة بالمعاني، هذه القصص في الذهن هو صغير. كما يقول لنا والاس ستيفنس:

في ذاك اليوم التشريني قرب توانتيبك

أمسى البحر الهائج في الليل ساكنا،

فهـو يرى مرة أخـرى البحر (نفس البحـر) الذي تحرّق اليـه ستيفان مالارميـه شوقـا، بعـد أن قال لنـا أن (كل اللحـم حزين) وأنـه (قرأ كل الكتـب). هو نفس البحر المروّع الذي يسمعـه بول سيلان، (umbellet von der haiblauen See) (ينبـح في بحر القرش الأزرق). إنها الموجة التـي تتكسّر ثلاث مـرّات، إذ ينظر اليهـا تينيسون معقـود اللسان، على (صخور رمادية باردة) - إنه نفس (إيقاع الخطو المرتعد) الذي ينقل ماثيو آرنولد علـى شاطئ دوفر ويجعله يفكّـر في سوفوكليس (الذي منذ زمن بعيد / سَمِعَه على الشاطئ الإيجي وجال / في ذهنه مد وجزر مضطرب، / مـن الأسى الإنساني). مالارميه، سيلان، تينيسون، آرنولد، سوفوكليس هـم كلهم موجودون في ستيفنس حينمـا، بعيدا على شاطئ ناءٍ، يرى الماء المعـدني اللون يتألق ويمسـي ساكنا. وماذا يجد القـارئ في ذلك المشهد، في ذلـك الصوت؟ يعبّر عنه آرنولد بدقة: (نحـن نجد في الصوت فكرا). فكر، يمكنني أن أضيف، يترجم نفسه عبْر قوة المجاز الى سؤال والى طيف ضبابي من جواب.

كل فعـل كتابة، كل خلق لمجاز هو ترجمـة في معنيين على الأقل: في المعنـى الذي يعيد صياغة تجربة خارجيـة أو صورة معينة في شيء يثير عند القارئ تجربـة أو صورة جديدة؛ وفي المعنى الذي ينقل شيئا من مكان الى مـكان آخر مختلف - المعنى الذي كانت فيه الكلمة مستخدمة في العصور الوسطـى لوصـف إنتقال البقايـا المسروقة للقديسين مـن ضريح الى آخر، نشاط معروف بإسـم <furta sacre>، <سرقات مقدسة>. شيء ما في

فعـل الكتابة، ومن ثم ثانية في فعـل القراءة، يسرق، يدّخر[٨٠] ويغيّر الفكر الأدبـي الأساسي لآرنولـد - من كاتب الى كاتب ومـن قارئ الى قارئ، واثناء عملية الخلق هذه تصبح تجربتنا عن العالم مجدّدة ومعاد تعريفها.

بعد سنوات قليلة على موت كافكا، إعتقل النازيون ميلينا بسينيسكي، المـرأة التي عشقهـا، وأُرسِلت الى معسكر اعتقال. فجـأة بدت الحياة في عينها وكأنها صارت معكوسة: لا موت، الذي هو ختام، بل حالة مجنونة وعديمة المعنى من المعاناة العقيمـة، دونما سبب ظاهر ودونما نهاية ظاهرة. في محاولـة للنجاة من هذا الكابوس، إبتكـرت صديقة لميلينا طريقة: تلوذ بالكتب التي قرأتهـا وخزنتها في ذاكرتها. من بين النصوص التي أجبرت نفسها على تذكّرها كانت قصة قصيرة لمكيسم غوركي، «وِلد إنسان».

تروي القصة كيف ان الراوي، فتى شاب، وهو يتجول ذات يوم على طـول شواطئ البحر الأسود، يجـد مصادفة فلاحة تزعق من الألم. كانت المرأة حامـلا؛ فرّت من المجاعة في بلدتها وهـي الآن، مرعوبة ووحيدة، تعاني مـن المخاض. برغم احتجاجاتها، يساعدهـا الصبي. يغسل المولود الجديـد في البحر، يوقد نارا، ويحضّر الأكل. في نهاية القصة، يتبع الصبي والفلاحـة مجموعة من فلاحين آخرين: بـذراع واحدة، يعين الصبي الأم؛ في الأخرى يحمل الطفل.

أضحـت قصـة غوركي، لصديقة ميلينـا، فردوسا، مـلاذا صغيرا آمنا أمكنهـا فيـه أن تنسحب من الرعب اليومي. القصـة لا تضفي معنى على مأزقها، إنها لا تفسّره أو تسوّغه؛ إنها حتى لا تمنحها الأمل بالمستقبل. إنها ببساطة كانت نقطة توازن، مذكِّرة إياها بالنور في زمن النكبة المظلم. نكبة:

(٨٠) يحتفظ بشيء (وكأنه مقدّس).

تغيّر مفاجئ وعنيف، شيء رهيب ومبهم. حين دمّرت الحشود الرومانية، إنقيادا للقول الفصل لكاتو، مدينة قرطاجة وحُرِثت بالملح؛ حين نهب الونداليون روما عام ٤٥٥، مخلفين المدينة العظيمة خرائب؛ حين دخل أوائل الصليبيون المسيحيون مدن شمال افريقيا بعد ذبح الرجال والنساء والأطفال أضرموا النار في المكتبات؛ حين رَحّل الكاثوليك الاسبان من أقاليمهم ثقافات العرب واليهود، ورمى حاخام طليطلة عاليا نحو السماء مفاتيح تابوت العهد للحفاظ عليه آمنا لزمن أسعد؛ حين أعدم بيزارو الأتاهولبا المرحبين به ودمّر على نحو مؤثر حضارة الأنكا؛ حين بُيع العبد الأول على القارة الامريكية؛ حين تم عن عمد تلويث سكان أمريكا الأصليين بدّثُرّ معدية بالجدري على يد المستوطنين الاوربيين (يعتبرها البعض أول عمل حربي بيولوجي في العالم)؛ حين غمر الجنود في خنادق الحرب العالمية الأولى الوحل والغازات السامة في محاولتهم إطاعة أوامر مستحيلة؛ حين رأى سكان هيروشيما جلودهم تفِرّ من أجسادهم تحت غيمة صفراء عظيمة في السماء؛ حين هوجم السكان الأكراد بالأسلحة السامة؛ حين كان آلاف الرجال والنساء يُطارَدون بسكاكين الماتشيتي في رواندا؛ حين ضربت الطائرات الإنتحارية البرجين التوأمين في مانهاتن، تاركة المدينة تنضم الى حداد مدن مدريد، بلفاست، القدس، بوغوتا، ومدن أخرى لا تحصى، كلها ضحية هجمات إرهابية - في كل هذه النكبات، قد يبحث الناجون في كتاب، كما فعلت صديقة ميلينا، عن بعض الخلاص من كارثة وبعض الضمان من جنون.

بالنسبة لقارئ، ربما يكون هذا هو جوهر الأدب، ولعله التبرير الوحيد له: لن تتم لجنون العالم الغلبة علينا كليا رغم أنه يجتاح أقبيتنا (هذه الإستعارة تعود لماشادو دي آسيس) ومن ثم يسود حجرة الطعام، حجرة الجلوس، المنزل بكامله. وجد جوزيف برودسكي، المسجون في سيبيريا، هذا

الخلاص في شعر دبليو أتش اودن؛ رينالدو آريناس، المحتجز في سجون كاسترو، وجده في «الالياذة»؛ اوسكار وايلد، في «هدف القراءة»، في كلمات المسيح؛ هارولد كونتي، المعذَّب بيد العسكر الأرجنتينيين، في روايات ديكنز. حين يصبح العالم مبهما، حين تستجيب أفعال الإرهاب والترويع لذلك الإرهاب الذي يملأ نهاراتنا ولياليناء، حين نحسّ أنفسنا تائهين ومحيّرين، نبحث عن مكان كانت فيه المعرفة (أو الايمان بالمعرفة) مدوَّنة في كلمات.

كل فعل إرهاب يعارض تسويغه الخاص به. كان روبسبيير، قبل أن يعطي الأمر بكل عمل وحشي، يسأل، (بإسم ماذا؟) لكن كل انسان يدرك بعمق أنه لا يمكن تسويغ أي فعل ارهاب. القسوة المطّردة للعالم و، برغم كل شيء، معجزاته اليومية من الجمال، الطيبة، والحنو تغمرنا لأنها تنشأ من دون تبرير، مثل معجزة سقوط المطر (كما يشرح الرب لأيوب) (يمطر ارضا لا انسان فيها). الخاصية البدائية للكون هي أن المطلق لا اساس له.

بكل هذا نحن واعين، كما نحن واعين أيضا بالبديهيات: ان العنف يولّد العنف، أن كل سلطة مفسِدة، أن الوهمية من أي نوع هي عدو العقل، أن البروباغندا هي بروباغاندا حتى عندما توهم بتحشيدنا ضد الظلم، أن الحرب لا تكون ابدا مجيدة الّا في عيون المنتصرين، الذين يؤمنون أن الله الى جانب الجيوش الكبيرة. لهذا السبب نحن نقرأ، ولهذا السبب نعود في لحظات الظلمة الى الكتب: للعثور على كلمات وإستعارات لما نعرفه مسبقا.

تنبني الإستعارة على الإستعارة والإقتباس على الإقتباس. للبعض، كلمات الآخرين هي مفردات لإقتباسات تعبّر عن افكارها الخاصة بها.

للبعض الآخر، تلك الكلمات الأجنبية <هي> أفكارها الخاصة بها، وفعل التعبير عنها على الورق يحوّل تلك الكلمات المتخيَّلة من قبل الآخرين الى شيء جديد، معاد تخيُّلـه عبر ترنيم مختلف أو سياق مختلف. من دون هذه الاستمراريـة، هذا الاختلاس، هذه الترجمة، لا يكون هنالك أدب. ومن خـلال هذه التعاطيات، يبقى الأدب غير قابل للتغيير، مثل موجات متعَبة، بينما العالم يتغير من حولها.

اثناء عرض مسرحية يوجـين يونيسكو «رينوسيروس» في الجزائر، في ذروة حـرب الاستقلال، بعد ان نطق البطل، بيرانجيـه، كلمات المسرحية الأخـيرة، (Je ne capitule pas!)[٨١] إنفجـر الجمهور كله، استقلاليون جزائريون ومستعمـرون فرنسيون، بالهتاف. بالنسبة للجزائريين، يصرخ بيرانجيه مرجعا صدى صرخاتهم، مصمّمين على عدم التنازل عن صراعهم من أجل الحرية؛ بالنسبـة للفرنسيين، كانت الصرخة صرختهم، مصممين على عدم تسليم الأرض التـي منحها لهم آباءهم. كلمات يونيسكو هي، بالطبع، نفسها. المعنى (القراءة) هو مختلف.

ربما خليق بنا أن ننظر هنا الى الجانب العملي من مسألة الملكية الفكرية هذه، ذلك يعني، النظر الى مفهوم حقوق النشر والتأليف الأدبي. الغرض الـذي وُضِعـت مـن أجله هو ليسـ حماية حقـوق، لنقـل، هوميروس، لإظهـاره مبتكر وحيـد لتعبير (البحر النبيذي الغامـق)، بل على العكس، لتنظيـم إستخدام هذا التعبير مـن قبل، لنقل، ازرا باونـد أو هيئة السياحة اليونانيـة. في حين يتباهى مارتيال أن شعـره مقروء حتى من قبل قوّاد المئة المتموضعين في أبعد حـدود الامبراطورية الرومانية، هو أيضا يشتكي من

---

(٨١) (أنا لن أرضخ.)، بالفرنسية في الأصل.

الناشريـن الذين يبيعون تلك الأشعار الى اولئـك القوّاد المرميين بعيدا دون أن يدفعوا له، للمؤلف، شيئا مقابل ذلك الامتياز. من أجل ضمان حصول مارتيال على سَّسْترتيوماته[٨٢]، ألغت الجمعية الوطنية في باريس في ٤ آب ١٧٨٩ كل امتيازات الأفـراد، المدن، المقاطعات، والمنظمات واستبدلتها بفكرة الحقوق. المؤلفون، كما الناشرين، الطباعيين، وبائعي الكتب مُنحوا حقوقـا معينة تتعلق بنص ما، وعليه يتقاسمون أرباح ما كان المؤلف كتبه، والناشر نشره، والطباعي طبعه، وبائع الكتب باعه. نقطتان أساسيتان كانتا محددتـين. الأولى، أن (العمل يُعتبر إبتكارا، بمعزل عن كونه محوّلا الى عمل علنـي، من خلال واقع أنـه نتاج مخيلة المؤلف، حتى لـو تُرِك غير منجز). الثـاني، أن (الملكية الفكرية مستقلة عن ملكيـة الشيء المادي نفسه). هذا يعني، مسرحية «رينوسيروس» تعود الى يونيسكو حتى قبل الانتاج الأول، مستقلة عن واقع أن الجزائريين والفرنسيين استولى كل منهما على المسرحية بقرائتهما المنفردة. <قيمة> المسرحية تعود الى يونيسكو.

ما هي هذه القيمة؟ هذا أفضل جواب أعرفه: (لا تحمل القيمة اي شيء مكتـوب على جبينها. إنها تحوّل كل ثمـرة من ثمرات الجهد الى حروف هيروغليفيـة. في النهايـة، يسعـى الانسـان الى فكّ مغالـق معنى الحرف الهيروغليفـي، الى ادراك كنـه أسرار الخلق الاجتماعي الـذي يساهم فيه، وهـذا التحوّل من مواد نافعـة الى مواد قيّمة هو خلق اجتماعي، مثل اللغة نفسها). صاحـب هذا الاكتشاف الرائع هـو كارل ماركس، الذي بات للأسف مشـوّه السمعة. القيمة كمعنى: أي شخص مهتم بالأدب يمكنه أن يـدرك المعنى الشائع لهذه الفكرة، القريبة الى فكرة كيتس، الجمال هو الحقيقة والحقيقة هي الجمال. (ما تستوعبه المخيلة كجمال لا بد أن يكون

(٨٢) جمع <سَّسْترتيوم>، عملة رومانية قديمة تساوي ألف سَسْترس. [المورد]

حقيقـة – سـواء كان موجودا أم لم يكـن)، كما كتب كيتس الى صديق لـه. القيمة، إذن، هي إستعارة، كما هما الجمال والحقيقة. هما في موضع واقعيـات مفاهيميـة، أشياء نعـرف أنها موجودة، في لحمنـا ودمنا، لكن ذلك، مثل إثارة «الملك لير»، لا يمكنه أن يكون محددا بدقة أكثر.

شركـة، أو ما تدعى على نحو مثير للإنتباه <شركة مساهمة مغفلة>، أو متعـددة الجنسيات أو اتحاد عام، هي شيء غير ظاهر وغير مادي، لكن لها تأثير ملموس. ليس لها وجه، ليس لها روح. <قيمة> نتاجاتها، معنى استعاراتهـا يُعلن عنه على نحو مضلـل في دعاياتها، ومن واجب المجتمع قـراءة اعلاناتها، مرة تلو المرة، كي يكون واعيا بأذاها المحتمل الذي نحن فيه، كمواطنين، متورطين.

في آذار ٢٠٠٥، كان بول ستيوارت، واحد من مديري شركة الصيدلة الألمانية بوهرينغر اينغلهايم، يجول بعيادة لمعالجة الأيدز في ناحية كايليتشا، خـارج كيب تـاون. بوهرينغر هـي منتجـة النيفيرابايـن، دواء يستخدم لعلاج مرض معين يشبه الأيـدز، وستيوارت، وفقا لمقالة بقلم جون جيتر في الواشنطـن بوسـت، (٢٠ نيسـان ٢٠٠١)، كان في جنـوب افريقيا لمنـع انتاج نسخـة غير مسجلة من الدواء. في إحـدى المراحل من الجولة، التقـى ستيوارت مصادفة فتى ناحل في السابعة من العمر، وحيدا في غرفة الانتظار الحاشدة. كان الفتى من الضعف حدّ أنه لا يقوى على رفع رأسه، وكان صـدره مغطى بقروح غير مندملة. غدا ستيـوارت شاحبا. (أود أن أدفع مصاريف علاجه، شخصيا)، قال من غير تفكير. بحكمة، أخبر مدير العيادة ستيوارت أن الأمر تأخر كثيرا لمثل إستجابة شخصية عاطفية كهذه. كان علـى ستيـوارت أن يفعل أكثر من مجرد العنايـة بحالة وحيدة مؤسية. كان عليـه أن يواجه إتّسـاع المشكلة، المسألة الأخلاقيـة الكبيرة، الرعب الـذي كان الفتـى ذو السبعة اعوام واقعه المجسّـد، رعب لعبت فيه شركة

ستيـوارت دورا يصعب حلّه، رعب لا يستطيع ستيـوارت تغييره بحركة تكفيرية عبْر وضع يديه في جيوبه.

لا أظـنّ أن نصّا، أي نصّ، مهما كان رائعا ومحرّكا للمشاعر، يمكن أن يؤثـر على واقع المعانين مـن الأيدز في جنوب افريقيـا، أو أي واقع آخر. قـد لا يكون ثمة قصيدة، مهما كانت قوية، قـادرة أن تزيل مقدار أو نصة مـن الألم أو تغيّر لحظـة واحدة من الظلم. لكن قد لا يكـون ثمة قصيدة، مهمـا كانت رديئة، لا تقدّم، لقارئهـا المجهول والمنتخب، مؤاساة، دعوةً الى حمـل السلاح، بصيصا من سعادة، تجلّيـا. يوجد شيء ما في الصفحة المتواضعـة يمنحنا، على نحو غامض وغـير متوقع، لا الحكمة، بل امكانية الحكمة، الواقعة بين تجربة الحياة المعاشة وتجربة الواقع الأدبي.

ربما توجـد إستعارة تستدعي المساحة بين مخيلتنـا عن العالم والصفحة (من وجهة نظر الكاتب) أو المساحة بين الصفحة الصلبة ومخيلتنا عن العالم (من وجهة نظر القـارئ). في النشيد السابع من «الجحيم»، يصف دانتي عقـاب اللصوص الذين هـم في مرآة عالم الخطيئـة والقصاص محكومون بفقـدان حتى أشكالهـم البشرية ومتحولون على نحـو دائم الى مخلوقات شوهاء. هذا التحوّلات تحـدث في مراحل متعاقبة، تدريجيا، حتى تكون هذه الأرواح المفجوعة شكلا وحيدا راسخا. ويقول دانتي:

هكذا فحسب، حين تحترق الورقة، يجري قبل ذلك

اللهب الزاحف وصمة من شكل ظلامي

لم يعد، رغم أنه غير أسود بعد، أبيضا.

بـين بياض الصفحـة والحروف الاستبداديـة السوداء، ثمـة مساحة، لحظة، لون يجد فيها، على نحو دائم التغيّر، الكاتب والقارئ معا استنارة، بالضبط قبل أن يكون المعنى باللهب متلفا.

الجزء الرابع

اللعب بالكلمات

(السؤال هو)، قالت آليس، (إن كنت تستطيع أن تجعل الكلمات تعني أشياء مختلفة عديدة).

(السؤال هو)، قال همبتي دمبتي، (أي كلمة ستكون هي الغالبة - هذا كل شيء).

« «عَبْر المرآة» الفصل ٦



النقطة

(إبدأ من البداية)، قال الملك، بغلظة، (وإستمرْ حتى تصل الى النهاية: ثم توقفْ).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٢

شـيء صغير كـذرة غبار، مجـرد نقرة بالقلـم، كِسْرة علـى الكيبورد، علامـة الوقف، النقطة، هي ملكة غير متوّجة لنظامنا الكتابي. من دونها، لـن تكـون هنالك نهايـة لآلام الشاب فيرتـر، ولما كانت أسفـار هوبيت مكتملـة أبدا. غيابها سمح لجويس بنسج «يقظـة فينيغان» في دائرة تامّة، وحضورهـا جعل هنري ميشو يقارن كياننا الجوهري بهذه النقطة، (نقطة تلتهـم الموت). انهـا تتوّج إتمـام الأفكار، تمنـح الوهم بالحسـم، تتملك عجرفة معينة تنشأ، شأن عجرفـة نابوليون، من حجمها الصغير جدا. في توقنـا للإنطلاق، لا نحتاج الى وسم بداياتنـا، لكننا نحتاج أن نعرف أين نتوقف: هـذه الـ memento mori [٨٣] الصغيرة تذكّرنا بـأن كل شيء، بضمنهـا أنفسنا، لا بد أن يتوقف يوما. كما قال معلم انكليزي مجهول في «بحث عن النقاط، نقاط أم توقفات» عام ١٦٨٠، النقطة هي (<إشارة> على <معنى> تامّ وعلى <جملة> تامّة).

---

(٨٣) <تذكار بالموت> أو <تذكّرْ أنك ستموت> (باللاتينية في الأصل) وتتمثل بصورة جمجمة شاع استخدامها في العصور الوسطى والعصر الفيكتوري فكان غالبية الكتّاب والفنانين والمفكرين يضعونها على مكاتبهم.

الحاجـة الى تأشـير النهاية لعبارة مكتوبـة هي من المحتمـل قديمة قِدَم الكتابة نفسها، لكن الحـل، الموجز والمدهش، لم يدوَّن حتى عهد النهضة الايطاليـة. لعصور، كان التنقيـط أمرا شاذا ميئوسا منـه. في القرن الأول الميلادي كتب المؤلف الاسباني كوينيليان (دون ان يكون قرأ هنري جيمز) أن الجملـة، وكذلـك التعبير عن فكرة تامّـة، كان يجـب أن تُلفَظ بنفَس واحـد. كيف يجـب أن تنتهي تلك الجملة كانت مسألـة ذوق شخصي، ولزمـن طويل نقّط النُسّاخ نصوصهم بكل أنواع الاشارات والرموز، من مساحة بيضاء بسيطة بين الكلمات والسطور الى تنوّع من نقاط وشرطات. في بداية القرن الخامس، إستنبط سانت جيروم، مترجم الكتاب المقدّس، نظام تنقيط عُـرِف بـ «per cola et commata»، يمكن أن تكون فيه كل وحـدة معنى مؤشرة بحرف يبرز من الهامش، كمـا لو كانت بداية لمقطع جديـد. بعد ثلاثة قرون، كانت الـ «puntus»، أو النقطة، مستخدَمة في تأشير التوقف داخل الجملة وختام الجملة معا. تبعا لتقاليد مشوّشة كهذه، نادرا ما توقّع المؤلفون من جمهورهم قراءة نصّ في المعنى الذي قصدوه.

ثـم، في عام ١٥٦٦، حدّد آلدوسـس مانوتيوس الأصغر، حفيد الطبّاع الفينيسي العظيم الذي ندين له بفضل اختراع كتاب الجيب، علامة الوقف في كتيبـه عـن التنقيـط، «Interpungendi ratio»، ووصف مانوتيوس هنـا، في لاتينية واضحـة وغير ملتبسة المعنى، لأول مـرة وظيفتها الدقيقة في كل وجوهها. كان يعتقد أنه يقدّم كتيبا للطوبوغرافيين؛ لم يكن يعرف أنـه يهبنا، نحن قـرّاءه المستقبليين، نَفَحات عن المعنـى والموسيقى في كل

الأدب الذي سيأتي: همنغواي ومتَقَطّعتاه[٨٤]، بَكِت والقاءاته المنغَّمة[٨٥]، بروست وأداءه اللارغو سوستينوتو[٨٦].

(مـا من معدن)، كتب ايساك بابـل، (يمكن أن يطعن القلب بقوة كما تفعـل النقطـة الموضوعـة في مكانها المناسـب). كإعـتراف بقوة وعجز الكلمـة على حد سواء، لا شيء آخر خدمنـا أفضل من هذه الذرّة النهائية والمخلصة.

---

(٨٤) staccato، تشير الى مقطع موسيقي متقطّع؛ طريقة في التعبير متسمة بالتقطّع وعدم الترابط. [المورد]

(٨٥) recitativo، موسيقى صوتية وسط بين الكلام والغناء، تؤدى في المقاطع القصصية أو الحوارية من الأوبيرا. [المورد]

(٨٦) largo sostenuto، مقطع موسيقي يؤدى ببطء وبطريقة متواصلة أومطوّلة. [اوكسفورد]

في مديح الكلمات

(تكلمـي بالانكليزيـة!) قال العُقَيِّب. (أنا لا أفهم نصف تلـك الكلمات الطويلة، ولا أظنك أنت أيضا تفهمين).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣

إعتقـدَ رينيه ديكارت أن القرود يمكنها أن تتكلم لكنها تفضّل الصمت حتـى لا تُجبَر على العمـل. أن منْح قيمـة واقعية لإختراع ومـن ثم تطبيق القواعد الصارمة للواقع على ذاك الاختراع، هو عملية فكرية لا تظهر ببهاء في أي مـكان كما في علاقتنا مع اللغة. قبل زمن طويل، في صحراء بعيدة، قـرّر رجل لا نعـرف عنه شيئـا أن الكلمات التي خربشهـا على طين هي ليست إشارات حسابية تقليدية متضمّنة أحكاما قانونية أو حجم قطيع من الحيوانات بل التجليات المرعبة لإله متصلّب، لذلك يجب ان يكون ترتيب الكلمـات ذاتها، أعداد الحـروف التي تشملها، وحتـى مظهرها المادي، لهـا معنى ومدلول، حيـث ان كلام الإله لا يمكن أن ينطوي على شيء غير ضـروري أو إعتباطي. أخذ القَبَلانيون هذا الإيمان في فعل الكتابة الى مدى أبعد مـن ذلك. بما أن الرب (كما سجّل كتاب سِفْـر التكوين) قال (ليكُنْ نُـورٌ)، فكان نورٌ، قالوا أن نفسـ الكلمة <نور> تمتلك قوة مبدعة، وأنهـم إذا عرفوا الـ mot just [٨٧] وترنيمها، سيكونون قادرين أيضا على ان يغدوا مبدعين مثل خالقهم. تاريخ الأدب هو، نوعا ما، تاريخ هذا الأمل.

---

(٨٧) <كلمة صائبة>، بالفرنسية في الأصل.

المتحمسون للعب بالكلمات، وهم أقل إهتماما بمحاكاة الله واقل ثقة بالقوى السحرية للكلمة، إنما هم مهتمون على حد سواء بإكتشاف القواعد السرية التي تحكم نظام الإشارات والرموز، يبدّلون، مثل القبالانيون القدماء، الحروف، يحصونها، يعيدون ترتيبها، يقسّمونها، ويعيدون تجميعها من أجل البهجة المحضة في أستدرار النظام من الفوضى. خلف هوى حلالي الكلمات المتقاطعة، المولعين بالتوريات والتلاعب بالألفاظ، معيدي ترتيب الحروف، صانعي الجُمَل التي تُقرأ طردا وعكسا، المقلّبين في صفحات المعجم، لاعبي السِكرابل[٨٨]، حلّالي الشفرات يكمن نوع من الايمان المجنون بالمنطقية المتجذرة في اللغة.

ألعاب الكلمات قديمة جدا. ثمة أمثلة من القصائد الأكروستيكية[٨٩] بين ابناء وادي الرافدين، من الجناس التصحيفي بين العبرانيين، من الكلام المركّب من جمع حروف التهجي دون تكرار بين الاغريق، من الجمل التي تُقرأ طردا وعكسا بين الرومان. التوريات (التي تكشف أحيانا خلف فكاهتها الملتبسة تماسك الكون لشبيه بالشبكة) هي، بالطبع، عالمية. على الأقل، وفقا لترجمة سانت جيروم للكتاب المقدس، كان إنشاء الكنيسة الكاثوليكية مبنيا على تورية وردت على لسان يسوع حين قال، مشيرا بيده الى بطرس (<بيتروس> في اللاتينية) (على هذه الصخرة («بيترام» في اللاتينية) سأبني كنيستي).

ألعاب الكلمات لا تُعَّد ولا تُحصى: نصوص تتحاشى حرفا واحدا أو

(٨٨) لعبة يبني فيها اللاعبون كلماتا على لوح من حروف منقوشة على قطع مربعة صغيرة.

(٨٩) قصيدة إذا جُمعت حروف أوائل أبياتها أو أواخرها شكلت كلمة أو عبارة. [المورد]

عدة حروف من الألفباء (مثل رواية جورج بيريك «La Disparition»، المترجمة الى الانكليزية على نحو يثير الإعجاب بيد غلبرت آدير، والمستبعد منها في كلا اللغتين حرف <e>)؛ نصوص تتجنب كل حروف العِلّة عدا واحد (« I'm living nigh grim civic blight; / I find its victims, sick with fright »)؛ تاوتونيمية، أو كلمات مركّبة من جزئين متطابقين (مثل <murmur>)، تتطور بدورها الى <جملة تحزيرية> محرّفة للغاية (flamingo pale, scenting a latent shark / flaming opalescent in gala tents – hark)؛ كلمات مغيَّرة في الترتيب لحروف كلمة أخرى (<carol> الى <coral>)؛ الألفاظ المجانسة الثلاثية، بلاء الأجانب الذين يتعلمون الانكليزية (idol ، idle ، idyll)؛ كلمات <غير سائدة> تجد فيها تعاقب ألفبائي من حروف، حيث لا توجد كلمة تتضمن تعاقبا أطول من سلسلة تلك الحروف نفسها (كما في defi).

واقع أن الكثير من هذه التصنيفات مسلية الى حد كبير لا يجب أن يؤدي بالمرء الى الشك بجديتها. الشعراء، مثلاً، إستخدموها منذ زمن طويل، من لاسوس الهرميوني، الذي قام في القرن السادس قبل الميلاد بإستبعاد سيغما[٩٠] من عمله «قصيدة غنائية للقنطورات»، الى ثرفانتس، الذي ضمّ في مقدمته لـ «دون كيخوته» بضع سونيتات مقتضبة (تكون القافية في كل بيت فيها لا في المقطع الأخير بل قبل الأخير)، ومن جيرالد مانلي هوبكنز بولعه بالجمل التحزيرية ("Resign them, sign them") الى الشاعر المجهول الذي كتب، (Time wounds all heels).. الشعر، في الواقع، هو دليل على نزوعنا الفطري الى إعتبار اللعب بالكلمات ذو

(٩٠) حرف سيغما اليوناني وهو يقابل حرف s اللاتيني.

معنـى. نحن نؤمن بأنه يمكن للقافية والجناس الاستهلالي أن ينقلا شيئا (معنى، فكرة)، وهذا لا يختلـف كثيرا عن طبيعة مستحضري الأرواح في عصـر النهضة الذين كانوا يؤمنون بأن الإسم السرّي لروما كان كلمة <Roma> ملفوظة بالعكسـ[٩١]. (أي أمل يوجد لفانكوفر، التي تُقرأ علـى نحو سحـري Revuocnav - <Revue of knaves> [٩٢] كما ينطقهـا أهل ايفينكي، أو تورنتو التـي – تعكس نفسها الى Otnorot ، <تعفّن اوتنو> في لغة الاسبرانتو[٩٣]؟)

لاحـظ مارتـن غاردنر أن أكثر ألعـاب الكلمات اليـوم (ما كان لها ان تُبتكـر دون مساعـدة الكومبيوتر) لكنه يضيف أنـه لا يريد (أن يثير إنطباعا بـأن الكومبيوتـر كان بحاجة الى القيـام بإكتشافات جديدة). بالفعـل. رغم أن الكومبيوتر يمكنه أن يعلمنا (على سبيل المثال) أن هناك ٣٢٧٦ طريقـة يمكنك بها تركيب ثلاثة أحرف من الألفباء، فهذا، كما أعتقـد لا يوفّر الا تسلية ضئيلة لعشاق المعاجـم المتمرسين أو القَبَلانيين المتمكنـين. في فجر عصـر الكومبيوتر، كتب آرثر سـي كلارك تحذيرا. في قصـة قصيرة تدعى «التسعـة بلايين إسم لله»، يستعـين دير للرهبان اللاميـين في التيبـت بخدمـات خـبراء كومبيوتـر غربيـين لإنتاج كل التركيبات الممكنة من الحروف لإدراك إسم هو الاسم الخفي لله – مهمة تعطي، كما يعتقـد هؤلاء التيبتيون، سببا على وجـود الكون. يستغرق الخـبراء، ولأكثر من ثمانية شهور، بفيض تراكيب لا تحصى من الأسماء.

---

(٩١) عكس كلمة Roma هو amor ، وتعني <حب> في الايطالية.

(٩٢) <استعراض الأوغاد>.

(٩٣) لغة دولية مبتكرة بنيت على أساس من الكلمات المشتركة في اللغات الأوربية الرئيسية. [المورد]

في النهاية، يتوصلون الى التركيـــب الأخير. بينما هم يحزمون حقائبهم استعـدادا للرحيل، ينظر واحد منهم عَرَضا الى السماء. فوق رؤوسهم، دونما ضجة، إنطفأت النجوم.

تاريخ موجز للصفحة

بدأ السمك الخادم يخرج من تحت ذراعه حرفا كبيرا، يكاد يكون بحجمه هو نفسه.

«مغامرات آليس في بد العجائب» الفصل ٦

تحيا الصفحة حياة سرّية. ضائعة وسط اخواتها داخل أغلفة الكتب، أو منفـردة مكلّفة، لوحدها، بمهمة نقل قطعة محددة من نصّ؛ مقلوبة، ممزّقة، مرقّمة، مطوية الزاوية، مفقودة أو متذكّرة، محروقة أو مشطوبة، متصفّحة بعجـل أو متفحّصـة بأناة، تدخل الصفحة في وعـي قارئنا فقط كإطار أو وعـاء لما نقصد قراءته. كيانهـا الهش، الذي هو بالكاد مـادي في بعدَيه، قلّمـا يُدرَك بعيوننا إذ نتابع مسار الكلمات. مثل هيكل عظمي يسند جلد النصّ، تكـون الصفحة في وظيفتهـا هذه غير مرئية، وبهـذه السمة غير الجذابة تكمن قوتها. الصفحة هي مكان القارئ؛ هي أيضا زمان القارئ. مثـل الأرقام المتغيّرة لساعة الكترونية، تؤشر الصفحة على إنسلاخ الزمن، وهذا قدرٌ نحن، القرّاء، لا نملك إلا ان نخضع له. يمكننا أن نبطئ أو نعجّل بقراءتنـا، لكـن مهما فعلنا كقـرّاء، سيكـون إنقضاء الوقـت مقاسا دائما بتقليـب الصفحـة. الصفحة تحدد، تقطع، توسّع، تراقـب، تعيد تشكيل، تترجـم، تشدّد، تُخفّف توتر، تُجسّر، وتُفصِل قراءاتنا، التي نحاول بمشقة أن نروّضهـا. بهذه المعنى، فعل القراء هو صراع قوة بين القارئ والصفحة للسيادة على النص. في العادة، تكون الصفحة هي الغالبة.

لكن ما هي بالضبط هذه الصفحة؟

وفقـا لخورخه لويـس بورخس، تحوي مكتبـة بابـل اللامتناهية التي تخيّلهـا كل الكتـب في الكون (لا كل تلك التي كُتبـت فحسب بل أيضا كل التـي قد تُكتب أو لا تُكتب ذات يوم) التي يمكن أن تُختزل الى كتاب واحـد لا غير. في هامشـ للقصة، يقول بورخسـ ان المكتبة الواسعة هي عديمة الجدوى: كتاب مجلّد واحد وحيد سيكون وافيا، لو كان ذاك المجلد مصنوعـا من عدد لانهائـي من صفحات رقيقة الى حـد لانهائي. معاملة هـذا المجلّد ستكون، بالطبع، مرهقة على نحو مزعج: كل صفحة ظاهرة تنتشر في الصفحات الأخرى، والصفحة الوسطى التي هي غير متخيَّلة لن يكون لها قفا.

لدينـا هنـا، في لحظة كابوسيـة واحدة، الصفحـة في كل زهوها وكل رعبهـا: كشيء يتيـح أو يطلب إطارا للنص الذي تحويـه كي يمكننا، نحن القـرّاء، أن ننكبّ عليـه شيئا فشيئا ونتحرّى معنـاه؛ وأيضا كشيء يحصر النص ليلائـم إطارها، قاطعة إياه لتفصله عن الكل، مغيّرة أو محددة معناه. كل صفحة لها مثل هذه السمة المنفصمة.

إذا عرّفنـا <الصفحة> كوحدة مكانية مفردة تضمّن داخلها حصة من النص، إذن تُحسب ألواح الطين السومرية وبلاطات الغرانيت الكبيرة، من ٥٠٠٠ سنـة الى ٢٠٠ سنة قبل الميلاد، صفحاتـا. لأسباب عملية، تظهر الصفحـة السومرية بانها كانت تُعتـبَر بشكل رئيسي مقرِّرة للحدود. أي نص معطى يجب أن يلائم الحيّز المخصص له: إن إستمرّ النص، وجب أن يقسّـم نفسه الى وحدات ذات معنـى مستقل. اللوح السومري لا يتوقف فجـأة في منتصف الجملة ليواصل على لوح آخر. حيّز اللوح وحيّز النص يتطابقان.

كلا البلاطـات الحجريـة والألواح الطينيـة السومريـة كان يُنظر اليها

بكونها ثنائية الجوانب. الألواح، مثل تلك التي كان يستخدمها الطلاب، على سبيل المثال، كي يتعلمـوا الكتابة في مدراس الناسخين، كانوا لديهم على الصفحـة اليمنى نص المعلم وعلى اليسرى محاولتهم إعادة نسخ ذلك النصـ. تطلّب النظام التعليمي من الطالـب أن يتعلم حرفيا كي يتذكّر كتابة المعلم حتى يصل الى الجانب الآخر من اللوح.

هذه الفكرة الثنائية توقفت تقريبا بالكامل مع إبتكار لفيْفة ورق البردي (scroll) – نحو القرن السادس قبل الميلاد. أغلب اللفائف مكتوبة عليها مـن جانب واحد فقط، حيث تسـير عليها الألياف افقيا، لكن كان يوجد أيضـا لفائف مكتوبة عليها من الجانبين الأمام والخلف – مثل لفيفة كانت معروفة بـ<opisthograph>، وكانت الى حد ما غير شائعة. في اللفيفة، كلا مفهـوم الإطار ومفهـوم الصفحة اليمنى– اليسـرى يبدوان مختفيين. أوراق الـبردي المستخدمة لتشكيل أغلـب اللفائف لم تكن أكبر من طول ١٠ إنج وعرض ٩ إنج ولاتقطع النص.بما يشبه صفحاتنا الفردية، المنفصلة. رغـم أن اللفائـف لها هوامش ومقسّمة الى أعمـدة، من دون فواصل بين الكلمـات، كانت اللفيفـة نفسها هي التي تحدد مـدى النص (في اليونان كان يبلـغ طولها على العموم مـن ٢٠ الى ٣٠ قدما). لفيفة إعتيادية، كان يمكـن أن تحتوي على كتاب واحد لثوسيديـدز[٩٤] أو كتابين أو ثلاثة من «الإلياذة».

كانـت اللفيفة تمنح الكاتـب والقارئ معا حريـة ظاهرية: لا سطور مبتـورة، عدا من عمود الى عمود؛ لا إحساس تراكمي بالإستطراد، عدا

(٩٤) ثوسيديدز (٤٥٥– ٤٠٠ ق م) مؤرخ اغريقي. معروف بتاريخه عن حرب البينيلوب، حيث يحلل أصول ومصادر الحرب؛ قاتل في الصراع في الجانب الأثيني. [اوكسفورد]

حـين تُنشر اللفيفة وتجمع مـن جديد؛ لا وحدة نص مفروضة، عدا حين يسمح اللف لقسم واحد فقط أن يُشاهَد في كل مرة. في محاولته، بعد قرون كثيرة، إثبـات الطبيعة المتناقضة ظاهريا لهذه الحرية، ألّف الكاتب الاسباني خوان بينيت رواية «Una meditación» (١٩٦٩)، على لفة ورق واحدة مربوطة الى آلته الكاتبة، حيث منعته ميكانزم معقدة من التحرك في الإتجاه المعاكس – هذا يعني، أي شيء يكتبه يصبح مسوّدة نهائية، من دون دليل لتقسيم الصفحات.

ظهـور المخطوطة (codex) أضفى معنى جديدا على مفهوم الصفحة. كان موحيا أن إختراع المخطوطة نشأ من الحاجة الى إنتاج وعاء للنص قابل للحمل، وأن صحيفة مطوية من الورق كانت كما هو واضح أكثر قابلية للنقل من لفيفة. كان الطين ثقيلا، وكان ورق البردي هشا، لذا أصبح البرشمان والورق الرَقّي مادتين مفضلتين في أوربا لصنع مخطوطة حتى نُصّبت أولى معامل الورق في ايطاليا في القرن الثاني عشر. كانت مواد اخرى مستخدمة في أجزاء أخرى من العالم: كتب من الخشب شبيهة بالمروحة في كوريا ومصر، كتب من كتل خشبية مطبوعة على ورق في الصين، كتب من قماش في أجزاء أخرى من آسيا. مهما كانت المادة – رق، برشمان، قماش، ورق، أو خشب – فان كل هذه الصفحات فرضت حدودها على النص.

لكن حالما أدرك القرّاء والكتّاب السمات المحددة للصفحة ، فإن تلك السمات نفسها تطلبت تحطيما. سواء عَبْر الشكل، الفضاء الداخلي، الملاحظات الهامشية، أو إعادة التنظيم، كانت السمات المميزة للصفحة متغيّرة بإستمرار. في الصراع للسيادة على النص، رَغِب الكاتب والقارئ بلا ريب أن يكونا هما الغالبين.

ربما قياسات اليد البشرية هي التي أملت على الصفحة شكلها الأول. ينطبق لوح الطين السومري على حجم يد طفل (طالب النسخ) أو على حجم يد شخص بالغ (المحاسب الأول البعيد الذي ندين له بفضل فن الكتابة). تقلّبات الحاجات الاجتماعية والدعاية السياسية نفخت لوح الطين الأنيس الى حجوم عملاقة: مَدْوَنة قوانين آشور، على سبيل المثال، من القرن الثاني عشر قبل الميلاد، يُقدّر حجمها بأكثر من ستة أقدام مربعة ونصف. لكن على نحو دوري، تعود الصفحة الى أحجامها الأصلية: المخطوطة التي ابتدعها يوليوس قيصر من خلال لفّة تُطوى على شكل صفحات ليبعث رسائل الى قواته؛ كتب الساعات القروسطية، التي صممت لأغراض الصلوات الخصوصية؛ كتب الجيب الكلاسيكية لآلدوس مانوتيوس؛ كتب الحجم القياسي التي أصدر فرانسوا الأول مرسوما بها عام ١٥٢٧؛ الكتب الورقية الغلاف للقرن العشرين. في عصرنا، إبتدع الناشر الفرنسي أوبير نيسن شكلا مستطيلا ميّز منشورات آكت سود بقياسه عموديا المسافة بين العظم المشطي وقمة إصبع السبّابة وأفقيا من جذر الإبهام الى الحافة البعيدة من راحة اليد.

كل هذه الصفحات من حجم الجيب تعطي انطباعا بأنها بسعة اليد، لكن هذا وهم. على الصفحة، تُقطع صفوف الكلمات بمسافة فارغة للهوامش وتتلاشى لتظهر من جديد في الصفحة التالية، بذلك تدفع القارئ الى الإحاطة بمعنى النص في تشويق دائم. كلمات أرامل(٩٥)، سطور معلّقة، تزعج العين، سبّبت للطباعين الاقتراح على المؤلف تغييرها (خصوصا في الصحافة)، بحيث أن النص نفسه يحذّر ليلائم المطالب المستبدة للصفحة.

(٩٥) كلمة مفردة او أكثر تُختَتم بها الفقرة وتبرز في أعلى الصفحة المطبوعة أو أدناها على صورة سطر ناقص. [المورد]

لإفساد هذه المطالب جزئيا، أبدع الكتّاب والقرّاء كتب غريبة الأشكال: كتب مدوّرة، ممتدة أفقيا <à l'italienne>[96]، كتب على هيئة قلب، وعلى طراز الأكورديون، التي فرضت بدورها حدودها الخاصة المستقلة. في عصرنا، تتعارض على نحو روتيني كتب الفنانين المزعومة مع الشكل الكلاسيكي: هي توسّع النص ليعبر فوق الغتر[97]، أو تقلصه ليلائم في مجموعه الصفحة المعطاة، او تجبر النص على شكل محدد يجتاح الصفحة بالكامل. يبدو أن شكل الصفحة يطالب بالمقاومة كحاجة بديهية. عندما لا يتغيّر الحجم أو الشكل، يمكن للكاتب تغيير النص الذي تضمه الصفحة، حتى يصبح التخريب مبْطَنا. لورانس ستيرن، في تأليفه لروايته «تريستام شاندي» ترك صفحات فارغة، وصفحات مليئة بكلمات وجمل محذوفة، وحتى صفحة مطبوعة بالكامل باللون الأسود. لويس كارول، في سبيل أن يقدّم خارطة بلا حدود لمطاردي السنارك[98]، صمم صفحة كانت بكاملها بيضاء. وغيّوم ابولينير مع ديوانه «Calligrammes»، قصائد مكتوبة في الشكل المادي لمواضيعها، وقصائد متماسكة لشعراء مثل البرازيلي هارولد دو كامبوس، فرضت شكلا جديدا على الصفحة من الداخل، شادّة إنتباه القارئ بعيدا عن الهوامش المتتابعة داخل تصاميم نصية جديدة ومذهلة.

إعادة البناء الداخلي هذه هي بالطبع قديمة جدا. الكثير منها هي مخطوطات قروسطية تلعب مع القصائد الإكروستيكية والكلمات

(٩٦) <على الطريقة الايطالية> ، بالفرنسية في الأصل.

(٩٧) gutter : الفسحة البيضاء بين الهامشين الداخليين من صفحتي كتاب متقابلتين. [المورد]

(٩٨) snark : حيوان مُتخيَّل، يُستخدم على نحو نموذجي كناية عن مهمة أو هدف محيّر أو مستحيل إنجازه. [اوكسفورد]

المتقاطعة الشبيهة بالشبكة، مضاعفة إستخدام الصفحة مرات عديدة. حين غدا توسيع القيود واضحا، بدأ النص ينشئ تعليقه الخاص به. مُسِخت الصفحة الى سلسلة من المساحات المتحدة المركز، كما، على سبيل المثال، حين كُتِب الكتاب المقدس في جزء مركزي ضيّق من سطح الصفحة، كان محاطا بدقة بتفسير، كان بدوره محاطا بحواشي تفسيرية إضافية، تسلّم نفسها لخربشات القارئ على الهوامش. هذه المساحات هي بحد ذاتها ليست حمائية: تعليقات المساحة الثالثة، مثلا، قد تحشّي اما النص المركزي أو التفسير؛ الخربشات قد تشير الى الملاحظات، التفسير، أو النص المركزي . بالإستعانة بمثال واحد فقط من بين الآف: واحدة من مخطوطات «Parva naturalia» لأرسطو، هي الآن في مكتبة المتحف البريطاني (MS Royal 12 G.ii)، من النصف الثاني للقرن الثالث عشر. يحتل النص نفسه المركز العلوي الأيمن؛ هو مؤطر بشروحات مستمدة من إبن رشد ومكتوبة كما يُفترَض من قبل شخص يدعى هنري دي رينام أوف كنت. في الحقيقة، هناك تعليقات مقحمة بين السطور على ارسطو وإبن رشد معا، تشبه قليلا ملاحظات قارئنا مصحح البروفات الطباعية وهي مكتوبة بحروف صغيرة، مالئة المساحات على يسار الشروحات. اقتراح دانتي بأربعة مستويات قراءة - حرفية، مجازية، تشابهية، وتأويلية - يكتسب واقعا ماديا على صفحة هنري دي رينام، الى درجة ان النصّ، والشرح والتعليق على النص، والملاحظات تضاعِف أربع مرّات المساحة المخصصة من الصفحة للنص.

أحيانا، يكون إستبداد الصفحة مدمَّرا على مستوى واحد فقط، لكن ذلك يتم بالطريقة التي هي حميمية وشخصية بقوة. مونتاني[٩٩]، الذي من

---

(٩٩) ميشيل دو مونتاني (١٥٣٣-٩٢) فيلسوف وكاتب فرنسي من عصر النهضة،

عادتــه أن يخربش ملاحظات نقدية على الهامش كانت في الواقع تقترب مــن محادثات، تواصل الحوار على ظهر الكتاب الذي كان يقرأه، بضمنها تاريــخ اليــوم الذي إنتهــى فيه في سبيــل أن يتذكّر بشــكل أفضل ظروف الحــدث. رغم ان كتب مونتاني كانــت في لغات مختلفة، كانت ملاحظاته الهامشيــة دائمــا بالفرنسيــة ((مهما كانت اللغــة التي تتكلمهــا كتبي)، يقــول لنا، (أنا أتحدث معها بلغتي الخاصة بــي))، وبالفرنسية وسّع النص وملاحظاتــه عــبْر تعليقاته النقدية الخاصــة به. بالنسبة لمونتــاني، كان هذا النهــج في القراءة ضروريا لما دعاه هــو (بحثي عن الحقيقة): لا القصة كما هــي مقدَّمة بواسطة الكلمات داخل حــدود الصفحة بل إنعكاس القصة، المتأمَّلــة والمعاد روايتها من قبل القــارئ مونتاني في مساحات مستصلحة، هناك حيث الصفحة تترك نفسها عرضة للإنتهاك.

هذه المساحات الفارغة، المخلَّفــة بعد أن كان الكاتب يحاول التغلب على مــا دعاه ستيفــان مالارميه (البياضــ المخيف للصفحــة)، هي نفس المساحات التــي يمكن فيها للقرّاء ممارسة قوتهــم، في تلك الفجوات التي كانت بالنسبة لرولان بارت جوهــر الإثارة الايروتيكية، في الصدوع في النصــ التي قال عنها (هناك حيــث تنشقّ الملابس). في تلك الفتحات بين حافــة الورقة وحافة الحبر، يستطيع القارئ (دعونا نبسط هذه الصورة الى أبعــد ما يمكن من مدى) أن يحــدث ثورة هادئة ويؤسس مجتمعا جديدا لا يعود فيه التوتر الابداعي قائما بين الصفحة والنص بل بين النص والقارئ.

هــذا هو التمييز الذي حدده الباحثون اليهود القروسطيين فيما يخص التــوراة. وفقا للمِدْراش(١٠٠)، كان التوراة الذي أعطاه الله الى موسى على

يعتبر على نطاق واسع مُنْشِيء المقالة الحديثة.

(١٠٠) التفسير اليهودي التقليدي للتوراة. [المورد]

جبل سينـــاء نصّا مكتوبا وتعليقا شفويا معا. اثناء اليوم، في ضوء النهار قرأ موســى النص الذي كتبــه الله، وفي ظلام الليل تأمّل في تعليق الله المنطوق. الفعــل الأول يُخضِــع القارئ لسلطــة الصفحة؛ الثاني يمتنــع عن الصفحة ويُخضِع النص لسلطة القارئ.

واعيــا بخطر تفوّق الصفحة، حاول الأستاذ الحديسي العظيم الحاخام يتــزال البرديشيفي أن يشرح لماذا كانــت الصفحة الأولى من كل الأبحاث عــن التلمود البابلي مفقودة، مجبرة القــارئ على البدء من الصفحة الثانية. (لأنه مهما كثرت الصفحات التي يقرأها الإنسان المُجِدّ، عليه ان لا ينسى أبــدا أنه لم يصل الى الصفحــة الأولى بعد). بمعنى آخر، أن نقطة البداية من التعليق بواسطة <كلمة الرب> غير قابلة للتنبؤ، لا على الورق ولا في ذهن القــارئ. بإقصــاء الصفحة الأولى، لا يمكن أن يُقال عــن صفحة إنها تُلزم <كلمة الرب> بتفسير.

بمــا أن الصفحة تحــدّد النص الذي تحويه بالتأشير علــى بدايته، وسطه، ونهايتــه، فــأن إقصاء الصفحة الأولى يمكن أن يُنظــر اليه بوصفه فعل تحدٍ. الأخلاقــي من القرن التاسع عشر ذهب ابعــد من ذلك. وفقا لشاتوبريان، ضمّــت مكتبــة جوبير فقــط النصوص التــي كان جوبير مولعــا بها حقا. (عندما يقــرأ)، يقول شاتوبريان، (كان يمزّق مــن كتبه الصفحات التي لا تروق له، منجزا بذلك مكتبة هي بالكامل ملائمة لذوقه، مؤلفة من كتب مجوّفة مربوطة داخل أغلفة كانت واسعة جدا عليها.

لم يعمــد جوبــير في الواقع الى إتلاف تتابع الصفحــات؛ هو فقط قطَعَ إطرادهــا بلحظات مــن صمت. في عصرنــا، حاول ريمــون كينو إتلاف الترتيــب المفروضــ بالصفحات المرقّمة بتقسيــم كل صفحة الى دزينة من المزقــات، كلٌ يحمل سطرا من النصــ. بهذه الطريقة، يمكن للقرّاء أن يبنوا

صفحاتهم الخاصة بتأليفهم (كما في كتاب لعبة المزج والملاءمة للأطفال) نصوص شبه لا نهائية جديدة. سمّى كينو كتابه «مائة ألف بليون قصيدة». رواية خوليو كورتازار «الحَجْلة»، في مثال معروف أكثر، تبدو أنها تُخضِع نفسها لتتابع ثابت للصفحات، لكن هذا الوهم يتبدد من خلال أولا الإيحاء للقارئ بمتابعة الفصول من دون تعاقب مفروض في الفهرست ومن ثم إتاحة الفرصة للقارئ لإملاء الترتيب الذي ستُقرأ فيه الفصول. هنا، يطالب القارئ بالسيادة على مكان وزمان القراءة.

قرأ فلوبير، حين كان يكتب «مدام بوفاري»، أقساما معينة من الرواية الى صديقه لوي بويَيت، لكنه إعترف بانه عندما صنع زمن القصّ لهذه الصفحات (١١٣ صفحة، من صفحة ١٣٩ الى ٢٥١) لم يصبح زمنه هو بل صُنْع محلي من قبل خفقات الصفحات نفسها. (في هذه الظهيرة)، كتب الى لويز كوليه، (إنتهى بي الأمر الى الإقلاع عن التصحيحات؛ لم أعد أفهم شيئا؛ غطست في عملي، إجتاحني؛ ما كان يبدو الآن أشبه بخطأ، بعد خمس دقائق لم يعد يبدو كذلك؛ الأمر كله عبارة سلسلة من التصحيحات وتصحيحات من تصحيحات لا تنتهي). وكان في وقت أسبق كتب، (الصفحات الوسطى من كل الكتب الطويلة هي دائما شنيعة).

هل قَدَرنا، في هذا العصر الالكتروني، مختلف تماما؟ تغيّر القراءة الالكترونية بارامترات معينة. تعوق القراءة على الشاشة (الى حد ما) طبيعة القيد الزمني للقراءة على الورق. النص الملفوف (مثل نص اللفائف الرومانية والاغريقية) ينتشر على سطح لا تمليه أبعاد الصفحة وهوامشها. في الواقع، تغيّر كل صفحة، على الشاشة، شكلها على نحو لانهائي، باقية على نفس الحجم إنما مغيِّرة محتواها، حيث ان أول وآخر سطر يستمران بالتغيّر بينما نحن نلف، دائما داخل إطار ثابت من الشاشة. رغم أن قراءة

نص طويل علـى الشاشة هي عملية مضايقة تماما (لأسباب سايكولوجية يمكن، بلا شك، أن تتغير حين نتطور)، لكنها تحررنا (إن أردنا أن نتحرر) مـن الإدراك بالتقدم،بمرور الزمن، الموضّح بحجم الصفحات التي ما تفتأ تسمك في يدنا اليسرى وتتقلص في يدنا اليمنى.

في الواقع، كتـاب بورخس المتخيَّل يعثر علـى تناسخه في الصفحات اللامتناهيـة للإي- بوك[١٠١]. صفحة الإي- بوك تبـزّ الطبيعة الكابوسية لكتاب بورخس لأن لا واحدة من الصفحات لها قفا. وبما أنه يمكن دائما إضافة المزيد من النصوص الى <المجلد>، ليس للإي- بوك وسط. صفحة الإي- بـوك هي الإطار التـي يطبّق عليها القارئ ما هـو في الجوهر نص بورخـس الذي ليس له حدود. مثل إي إختراع أدبـي، كان الإي- بوك متنبأ به في مكتبة بورخس.

للقـارئ العادي، يصبح مفهوم الصفحة مختلطا مع مفهوم ورقة كتاب (leaf) أو ورقـة مخطوطـة (folio)، ويعـرّف المعجـم كلمـة <صفحة> (<page>) بـ (ورقـة من كتـاب) و (جانـب واحد منها) معـا. بهذا المعنى، قصيدة قصـيرة بقلم غوته على ورقة مطوية من شجرة الجِنْكَة[١٠٢] ربمـا تصف بشكل افضـل الطبيعة الثنائية للصفحـة. تدعى شجرة الجنكة بمستحاث حي، لأنها الممثل العصري الوحيد لأجناس إنقرضت منذ زمن بعيـد، كالصفحة مـن كتاب، لا توجـد في البرية. كل مـن أوراقها المتينة والمرنـة، رغم انها تولد مـن جذر واحد، تبدو ثنائية، وهـذا الإلتباس قاد غوته الى كتابة قصيدته:

---

(١٠١) e-book : نسخة الكترونية من كتاب مطبوع يمكن أن تُقرأ على الكومبيوتر الشخصي او أي أداة محمولة مصممة خصيصا لهذا الغرض. [اوكسفورد]

(١٠٢) ginkgo : شجر صيني مروحي الورق أصفر الثمر. [المورد]

هاته الوريقة المسافرة من الشرق
و هي الآن قابعة في حديقتي
تطرح معانٍ ثرية وغامضة
تهب الحكمة للحكيم.
أهي مخلوق حيّ أخضر
إنشطر الى إثنين لكنه ما برح كاملا؟
هل الإثنان اللذان إندمجا معا

سيغدوان روحا واحدة؟
الجواب الصائب على هذه الأسئلة
قد يأتي به كل إنسان.
ألا يمكنك ان ترى أنني أيضا،
في قصائدي، إثنان وواحد؟

الصوت الذي يقول <أنا>

(نحن! حقا!) صرخ الفأر الذي يرتعش حتى ذيله. (كما لو <أنا> يمكن أن يتحدث في موضوع كهذا!)

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٢

بـدا الأمر أثناء قـراءة «جزيرة الكنـز» لستيفنسون وأنـا في الثامنة أو التاسعـة من العمر عندما إستوقفني سؤال من أكون أنا حقا؟ كان في طبعة الكتاب الذي أقرأه مقدمة بعنوان «كيف نشأ هذا الكتاب»، التي شرحت كيـف بدأ روبرت لويـس ستيفنسون، ذات ظهيرة ممطـرة، برواية القصة لإبن زوجته راسما له خارطـة الجزيرة. صورة الخارطة أُعيد نسخها بدقة في الصفحة المواجهة لصفحة عنوان الكتاب.

تبـدأ «جزيرة الكنز» بإعتراف: (أنا أشرع في الكتابة في السنة الميلادية ـ١٧، وأعـود الى الزمـن الـذي كان فيه أبي يدير خان ادمـيرال بنباو.).. ظهـور سـي روغ العجـوز الشرير خائفا مـن شخص يدعـى <البحّار ذا الرجـل الواحدة> بدأ يملأني برعب مبهج عندما لاحظت، بعد قراءة نحو عشريـن صفحة من الكتاب، أن الراوي صـار فجأة يُخاطَب بـ <جيم>. <جيم>: أتصفّح المقدمة ثانية. ما من شك في ذلك. المؤلف، كما قرأت، كان شخصـا إسمـه بالمعمودية <روبرت لويس>. ومـع ذلك، هنا، على الصفحـة المطبوعـة، كان إسمه <جيـم>. لم أستطـع أن أفهم كيف كان ذلـك ممكنـا. ألم يكن الـراوي الشخص الذي ظهر إسمـه على الغلاف؟ مـن الواضح لم يكن في الأمر لبس، لأن (أنـا أشرع في الكتابة.).. كانت

مكتوبة بجلاء في المقطع الأول. لذلك أن الـ<أنا> الذي بدأ برواية قصته لي لم يكن <روبرت لويس> المؤلف المعلن للكتاب، بل شخص يسمّي نفسه <جيم> والذي، مستحضَرا من لا مكان، كان إستولى بغموض على موضع روبرت لويس في كتابي. أكانت القصة إذن غير حقيقية؟ أيمكن أن المؤلف كان <يكذب>؟

القول <أنا> ورواية قصة تنطوي، بالنسبة لي، في عمر الثامنة، على وعد بالحقيقة، حقيقة وجود راوي من الحياة الواقعية كان على وشك أن يكشف لي، انا قارئه، عن شيء حدث له في البحار في قرن آخر من الزمان. مع هذا التحوّل من <روبرت لويس> الى <جيم>، تزعزعت فجأة ثقتي برواية القصص. أدركت أن <أنا> لا يمكن أن تكون <أنا> المؤلف، بل شخص يتظاهر المؤلف بأنه هو فحسب، محتال ينتحل شخصية أخرى على الصفحة، مخادع يتبنى صوت وحركات شخص آخر. واذا كان الأمر على هذا النحو (الفكرة غير واضحة لي، بما أنني كنت صغيرا جدا على التعبير عنها بكلمات)، إذن الـ <أنت> التي أفترض انها تعني على نحو سحري <أنا>، قد تكون أيضا كذبة. من تلك اللحظة فصاعدا، كان عليّ الإذعان للقواعد التي كنت حتى ذلك الحين أتجاهلها وأمسرح دوري في قصة ما زال عليّ إكتشافها. في ظهيرة مرعبة، أضحت القراءة، لا رحلة إستكشاف من قبل مؤلف موثوق، بل لعبة يؤدي فيها المؤلف دور المؤلف والقارئ دور القارئ. فيما بعد، كما يجب على كل القرّاء، أدركت أن دوري كان هو الدور الرئيسي، وأن وجود القصة توقف على قبولي وعلى تأويلي الابداعي. لكل منذ تلك السنون الماضية، في تلك اللحظة الأولى، الجوهرية من الكشف، أحسست بحضور الـ <أنا> المتخيَّلة كخسران وخيانة.

لكن لماذا؟

الـ<أنا> في «جزيرة الكنز» هي كما هو واضح <أنا> شخصية ملفقة، سواء في قصة جيم أو، في الصفحات التالية من الكتاب، في قصة الدكتور ليفيسي، وكل قارئ، حتى القارئ ذي الثمانية أعوام الذي كنته حينها، يقبل بسرعة هذه الحيلة الأدبية ويسمح لنفسه الايمان بواقعها الخيالي. نحن القرّاء نقبل الواقع الذي تصبح فيه <أنا> شخص يقول لنا ان إسمه إشمايل، أو مارسيل، أو روبنسون؛ مثلما نقبل الواقع الذي يمكن فيه لهذه الـ<أنا>ت أن تتحدث إلينا بصدق، بلغة حميمة، عَبْر البحار والقرون. إيمان القارئ لا يحرّك الجبال فحسب بل يتيح لصخورها نفسها أن تتحدث.

مع ذلك، أحيانا يبدو إيمان كهذا بالكاد ضروريا. في حالات معينة، تخبرنا قواعد اللعبة أن الـ<أنا> التي تتحدث هي، فعلا، الـ<أنا> التي تكتب. تحت هذه الظروف، كيف نستجيب كقرّاء للـ<أنا> التي تحمل الإسم ذاته الذي يحمله المؤلف، المؤلف الذي يتنكّر، متحدثا من وراء قناع له قسمات وجهه هو؟ كيف نقيم حوارا مع الكاتب الذي يعبر بلا حياء مكسوا بالكامل بخلقه الخاص به ويتخلى عن واقعه كرمى للواقع الذي لمخلوق مصنوع من كلمات في صورته هو؟

قد يعيننا كاتب أقدم من ستيفنسون في العثور على جواب.

في أرجاء «كوميديا» دانتي يتردد موضوع الهوية، منعكسا في السؤال المتكرر للأطياف: (من أنت؟) الأبيات الأولى من القصيدة، المعروفة جدا على الإستشهاد بها من جديد، تستحضر من أول البداية الصورة الضئيلة لضمير المتكلم المفرد للشاعر. لكن مَنْ هذا <ذاتي> الذي يجد نفسه في الغابة المظلمة في منتصف طريق الحياة، والذي تُمحى خطاياه الأولية ببطء من جبينه إذ هو يصعد جبل المطهر الوعر، والذي يطير عَبْر الفراديس

الدائريـة بسرعـة الضوء صـوب <الوجـه> الأساسي، الفائـق الوصف؟ أيُفترض بنا، قرّاءه، أن نتعرّف، إذ نفتح الكتاب، على هذا الرجل المرتعب الذي يذكّرنا بمقاطع خاصة من حياته، ولا يكف عن الحديث عن بياتريس التـي لا تُـدرَك، عن الأسلاف، وعـن حبيبته وعدوته فلورنسـا؟ مَنْ ذاك الذي يقف هناك في الـ <ذات> بين ضمير الـ<نا> الجمعي الذي يصف <حياة> وصيغة المصدر المجهول تقريبا <قول>؟ من ذاك الذي يقول لنا أنـه <عاد>، مخلوقا من جديد مثـل برعم نبتة بعد بلوغه قمة الجبل المضاءة بالنجوم؟ الذي تحولت <رغبته وإرادته> الى حب في نهاية رحلته؟

في منتصـف الطريـق خلال نزولـه الى الجحيم، يلاقي دانتـي أرواحا كانت ارتكبت أعمالا عنيفة ضد الطبيعة، حيث، لأسباب ليست واضحة تماما مـن وجهة نظـر اللاهوت إنمـا مفهومـة لأي إمـرئ ذي تجربة مع العالم، لا يخالط الفنانون السياسيـين. يلتقي هنا ثلاثيا من الغويلفيين(١٠٣) الفلورنسيـين المميزين الذيـن يثنون على <خطبة> دانتـي الملهمة و، مثل الأرواح المدانـة الأخـرى الكثيرة جـدا، يسألونـه أن يتحدث عنهم حين يعود الى عالم الأحياء. تواصل الشهرة الدنيوية ممارسة جاذبيتها، حتى عند اولئك الذين لم يعد لهم وجود.

(لذلك، إن هربت من هذه المثاوي الموحشة
وعدت لترى النجوم الجميلة ثانية
تذكّرْ أن تتحدث عنّا للبشر الأحياء
حين تتمتع بقولك لهم <انا كنت هناك>).

---

(١٠٣) Guelph أو Guelf : عضو في واحدة من جماعتين من أكبر الزمر السياسية في ايطاليا القرون الوسطى، كانت تدعم بشكل تقليدي البابا ضد الامبراطورية الرومانية المقدسة. [اوكسفورد]

<أنـا كنت> هي الكيفية التي لخصوا بهـا رحلة دانتي، وقته المقضي في العـالم الآخر: فعل كونه الضمـير المتكلم المفرد الذي أكّد وجود دانتي شاهـدا وبطل رواية معـاً. لا <I was there> (<أنا كنت هناك>)، كما عـبرت عنها ترجمة هذه الأبيـات الى الانكليزية، في معنى مَنْ وطأ مكانا سرمديـا لا يوصف، بل في معنـى <انا وُجِدت>، من اجـل تأكيد الفعل الـذي سيكـون فيما بعد في ذهـن هاملت عندمـا طرح سؤالـه الشهير. الصـوت، صوت دانتي، الذي قد يهبهم ذكـرى بعد الممات لا يجب ان يكـون له تجربة المـكان فحسب، بل تجربة الزمان أيضـا، ويتمتع بالوجود بالمعنـى الأعمـق والأكثر جوهريـة، كجسد حي وروح خالـدة. الشاعر الذي في سبيل أن يروي الحقيقة للأجيال الاتية لا يستطيع أن يكون رمزيا فقـط، لا يستطيع الاعتمـاد على مجرد إرادة القـارئ للايمان به؛ يجب ان يكـون قادرا على قول <أنا كنت> ويجب أن يعترف بسيرة حياة واقعية، بعقـل محدد، بجسد مـادي. الأدب المجهول جعلنا غـير مرتاحين: حتى الخليط من الكتب المختلفة التـي ندعوها الكتاب المقدس يجب أن يكون لهـا، برأينـا، مؤلف، تضفي عليـه لحيته الكثـة هيبة أدبيـة. لتجنب عدم الراحـة من المجهوليـة، إخترع القرّاء لـ «الإليـاذة» و»الأوديسا» شاعرا أعمـى إسمه هوميروس، كان يعرف عن صناعـة البحر وصناعة الحرب، وكان يتلـو قصائده على جزيرة كِيوس. دانتي، بتعقّل أكثر، لا يعتمد على الأخـلاف وله ابداعاته الخاصة به التي تنسب هـذه الآثار لنفسه. في كل مكان من رحلته الأخرويـة، يروي دانتي لقارئه كيف يلتقي أناسا يعرفهم جيـدا (فهرسـت لناس ذوي منزلـة إجتماعية دفع لامارتـين الى وصف «الكوميديـا» بـ (مَنْ هو مَـنْ في المجتمع الراقـي الفلورنسي)).؛ النتيجة الطبيعية لهذا هي أنهم، في المقابل، يجب أن يعرفوا دانتي، وأما أن يحيّوه بجذل أو يلعنوه. هنـا، إذن، كما يعترف القارئ، شهود جديرون بالثقة،

بما أنه يمكنهم التعرّف على دانتي في قصته هو؛ إذن، لا بد أن يكون دانتي حقيقيا. شيئا فشيئا، في نظر القارئ، يبدأ دانتي (لا مؤلف الشعر بل بطله، دانتي الشاعر) بالوجود. لكن لأي هدف؟

في كتابه الموسّع «Summa Theologica»، إخترع سانت توماس الاكويني، معلم دانتي، فكرة أدبية تدعى <quem auctor intendit>، <ماذا قصد المؤلف>، التي أصبحت منذئذ جديلة في كل بساط أدبي، بقدر ما أصبحت جزءً من أي كتاب شأن الحبكة أو البطل. لسؤال القارئ الضمني، (لماذا تروي لي هذا؟) يقدّم دانتي جوابا ضمنيا: (لأني أريدك أن تعرف كيف كنتُ ضائعا وكيف أسعفني الحب؛ لأني أريدك أن تدافع عن ايماني بمجتمع تنفّذ فيه الدولة والكنيسة واجباتهما المنفصلة). القصد الثلاثي لدانتي يمكن أن يُقرأ (طالما يمكننا قراءة أي شيء) كقصد سياسي، أخلاقي، وشخصي: أولا، لمعارضة المِنحة الكونستانتينية الاسطورية للسلطات الدنيوية للكنيسة، وللإقتداء بوصية المسيح في انجيل متى ٢٢ : ٢١، (دع لقيصر ما لقيصر وللرب ما للرب)؛ ثانيا لـ<التعليم بالأمثلة>، وفقا للمناهج السكولائية، بواسطة نموذجه الشعري هو عن العالم؛ ثالثا، لتحقيق الوعد بلقياه بياتريس وجعله لقاء ذا معنى. الأهم من كل شيء (لكن ربما هذا مانريده، كقرّاء، ان يكون قصد دانتي)، الهدف الثالث، سبب الحب. العشق هو لامعقول وفوق الوصف: محاولات دانتي إضفاء منطق عليه ونقله الى كلمات. لتتبّع دانتي على هذا السبيل الثلاثي وكي لا نتخلى عن القصة في منتصف الطريق، نحن بحاجة الى الايمان بوجود الرجل الذي تتردد كلماته في أسماعنا، كما لو كان هو ذواتنا. من أجل أن نكون قادرين على الدخول في الخيال ونكون جزءً من واقعه، <أنا> التي في ذهننا، يجب ات تصبح <أنت>.

الحوار الذي يقيمه كاتب مع قارئ هو حوار مصطنع ومضلل. لقول

الحقيقــة، يجب ان يكــذب الكاتــب في عدد من الطــرق الذكية والمقنعة؛ الأداة لعمــل هذا الأمر هي اللغة - غير موثوقة، محوَّرة وتحويرية، معصومة علــى نحو مزعوم لأنك لا تستطيع أن تعبّر بها بغير المعنى المعجمي، لكنها في الممارســة ذاتيــة وظرفية. الصــوت القصصي هو دائمــا خيال يفترض القــارئ (أو يُطلَب منه أن يفترض) أن وراءه حقيقــة. المؤلف، الشخصية الرئيسيــة، يظهر للقارئ من لامكان، مخلوقــا، تقريبا وليس تماما، من لحم ودم، يُجعَــل موجودا بكلماته هو، كالصــوت البَكتي[١٠٤] الذي يتحدث الى موســى من الشجيرات المحترقة، قائلا، (أنا ما هو أنا). هذه هي الهوية المطلقة، الإلهية، المعرَّفة ذاتيا، الدائرية التي يمنحها الكاتب لنفسه في ضمير المتكلم المفرد. هوية يطلب من القرّاء أن يستجيبوا لها: (إن إستطعنا نحن، غالبــا عَبْر الأميــال والقرون، سماع الصوت قائــلا <أنا> على الصفحة، إذن <أنا> يجب أن توجد و<نحن> يجب ان تُجبَر على تصديقها).

قــول <أنا> هــو وضع برهــان لا يُدحض فيما يبدو أمــام القارئ عن متكلــم يمكن لكلماته أن تقــول لنا الحقيقة أو الكــذب، ولكن حضوره، المثبّــت بصوتــه، لا يجب ان يكون محل شك. قــول <أنا> هو رسم دائرة يتقاسم فيهــا الكاتب والقارئ وجودا مشتركا داخــل هوامش الصفحة، حيــث الواقع واللاواقع يمحو أحدهما الآخر، حيث الكلمات وما تسمّيه الكلمــات يُفســد بعضهمــا البعض. إن تكــن هذه هي الحالــة، وإن يكن للشخصيــات التي نلاقيها على درب دانتي الطويــل من الغابة المظلمة الى السماء الإمبيرية[١٠٥] لها سمة الأحلام، إذن ماذا عن اولئك الآخرين الذي ينبئنــا دليل أحاسيسنا أنهم أحياء: نحن، القرّاء الدائمون؟ (سأروي <أنا>

---

(١٠٤) نسبة الى ساموبل بكت.

(١٠٥) لها صلة بالإمبيريوس (هامش رقم ٥٣).

لـك قصة)، يقول دانتي، في هذا الـكلام التمهيدي أنه هو ومستمعيه معا واقعـون في شرك حتى بلوغ الكلمة الأخـيرة - وأيضا ما وراءها. (أنت، أيها القـارئ، موجود)، يقول الشاعر، (شاهدا علـى كتابي ومستلما له، ولذلـك أنا، الـذي يمكنك أن تتثبّت منّي، بما أنك تـرى وتسمع كلماتي، يجـب ان أوجـد كذلك. ويمكنك أيضـا أن تتثبّت مـن مخلوقات قصتي، شخصيـات حبكتي، بما انهـا تحتلّ نفس المساحة اللغويـة كما أنا وأنت. علـى الأقل داخـل دائرة علاقتنـا، مربوطان بالكلمات، يجـب أن يؤمن أحدنا بالآخر ويصدّق أحدنا الآخر، عارفين أن حبل الكذب الذي يربطنا يحمـل الحقيقة. داخل تلـك الدائرة، هل يمكنك، أيها القـارئ، أن تقرر بتعبـير مطلق أنني موجـود لكن المونيتور[١٠٦] ليس كذلـك؟ بأن بياتريس والقديسـ برنارد وفيرجيل وجيـاني سكيكي هم حقيقيـون وأن التاريخ يقول لنا أنهم عاشوا سابقا، لكن الملاك الذي يحرس الممر الى جبل المطهر لم يعش سوى في العقيدة، وان كايرون[١٠٧] هو لا أكثر من هراء من قصص عتيقة؟) دانتي، حاله حـال كل شاعر، يعيد كلمات اليونيكورن الى آليس «عـبْر المرآة»: (إن آمنت بـي سأؤمن أنا بك. إتفقنـا؟) لسبعة قرون دخل القرّاء طوعا في هذا الصفقة المفيستوفيلية.

لكـن الايمـان الأدبي لم يكن تامّـا أبدا: إنه يعيش بـين الشكوكية التي تحظـر الإستمتـا ع بالمخيّلة والجنـون الذي ينكـر عالم الواقـع الملموس. دانتـي التاريخي، الانسان الذي ربما يشبـه بورتريه جوتو الشهير، الدانتي الذي قاسـى شانه شأن كل إنسان الآلام والمُتَـع المشتركة للقدر الانساني،

(١٠٦) مخلوق خرافي (من الميثولوجيا الاغريقية) نصفه إنسان ونصفه ثور كان محبوسا في التيه في كريت؛ ذبحه تيسيوس في النهاية.

(١٠٧) الملّاح المُسنّ الذي كان ينقل أرواح الموتى عَبْر نهر العالم السفلي الى الجحيم.

يغـدو منضفرا على نحو لا ينفصـم مع الآخر، الدانتي الـذي قال <أنا> في الفردوس والذي أتت لحيته المسفوعة مـن مشيه قرب لهيب الحجيم. بالنسبـة لدانتي، للدانتي الذي وصلنا الى معرفته، «الكوميديا» هي ليست خيال: إنها التشريع بكلمات عن حقيقة، حقيقة خلاص من معاناة العالم. في أي حـال، هي تسجيل لوقائع رحلة، قطعـة من أدب رحلات عن بلد أجنبي، بأوصافه الجغرافية، حوارات مع السكان، ملاحظات عن التاريخ المحلي وعن السياسة، بلايا شخصية، وهوى بالقوائم: دليل للقارئ الذي قد يشرع فيما بعد برحلة مماثلة.

وصفـات القـراءة، التـي عرضها دانتـي في رسالته الشهـيرة الى كان غرانـدي ديللا سكالا، شارحـا فيها كيف يجب أن تُفهـم «كوميديا»ه، هـي تقييدية جدا. إنها تقدّم حججـا لقراءة مقسّمـة أو مدرّجة (حَرْفية، مجازيـة، تشابهية، تأويليـة)، بينما في الواقع، كما عَـرِف دانتي بلا شك، مـا من قارئ يشرع في القراءة بطريقة منهجية كهذه. كل أو لا واحدة من هـذه المستويات تحتل أهمية في فعل القـراءة. بالقول أو بإستعمال <أنا>، تستدرج الكلمـات الأولى القارئ الى مكان مظلم لا شيء فيه هو مطلق، لا الحلـم ولا الواقـع، وكل شـيء يقال فيه هـو يعني ما يعنيـه في الظاهر كمـا يعني شيئا آخرا، وأيضـا ليس إلّا الكلمات التـي تؤلفه. <الفردوس الأرضي> عند نهاية «المطهر» هو المرحلة التي يبلغها دانتي بعد أن إنمحت الخطايـا الأولية السبع من جبينـه، وأيضا الحديقة التي فقدنـا فيها براءتنا، وأيضا البستان الذي أختطفت منه بروسربينا[١٠٨]، وأيضا مكان الإنطلاق لإرتقائنـا الى السمـاء، وأيضا النظير المشرق للغابـة المظلمة في بداية رحلة دانتـي، وايضا الكلمـات الموسيقية (التي رافقت الاغنيـة الكورالية بنغمة

(١٠٨) الإسم الروماني لبيرسوفينا، إلهة، إبنة زيوس وديميتر.

قراريــة) [«المطهــر»، ٢٨. ١٧– ١٨]. لكن <الفردوس الأرضي> هو أيضــا غابــة الصنوبر الكثيفــة في كياسي قــرب رافينا حيــث كتب دانتي أناشيــده الأخيرة مــن «المطهر» حــين كان البحر يصل حتــى حافة الغابة وكذلــك الزرع الأجرد الــذي صار الان ينمو بعيــدا متجها الى الداخل، بضعة خطوات من كنيسة سان ابوليناز.

لمساعــدة القارئ على الإقــرار بالصدق ولعب لعبــة التظاهر المتبادل، يقــدّم الكاتــب excusatio propia infirmitati خاصتــه، الاعــتراف بضعفــه الخاص به، وهي وسيلة بلاغية شائعــة في أدب العصور الوسيطة. تكــرارا، يقول لنا دانتي ان الكلمات لا تكفي، أن الذاكرة لا تستطيع نقل التجربة الى كلام، أنه حتى الذاكرة لا تقدر احيانا على الإحتفاظ بفعل غير منطــوق، وأن معرفة تجربــة معينة يمكن ان تُمنَح بالــر حمة فقط، (لاولئك الذين سيجربونها من خلال الرحمة)

لعل الكلمات لا تفصح عن ذاك التغيّر فوق البشري؛

وعن ذلك يكفي مثال واحد، رغم ضعفه،

لاولئك الذين سيجربونه من خلال الرحمة.

لا فقط ما هو (فوق بشري) ويكمن خلف مملكة البشر: كل محاولات التواصل، كل المصــادر الأدبية عن الحوار ين الكاتــب والقارئ، كل نتاج صنعــي معمول من كلمات يعاني من فقره الجوهري. وبإعلانه عجز اللغة عــن نقل التجربــة، يجبر الشاعر القــارئ، الذي ألِفَ عيــوب اللغة، على التسليــم لا بصدق إعلان الكاتب فحسب، بــل أيضا، على نحو ضمني، بحقيقــة أن ما يعترف به الكاتب <لا يمكن> أن يقال. كل الوسائل مباحة لمحاولة شحذ عدم دِقّة الكلمات.

(إنتبه لكلماتي كما اتفوّه بها بالضبط،

وعلّمها لاولئك الأحياء)،

كما تقـول بياتريس لدانتي، وفيما بعد، ترى أن عقل دانتي هو صلب كما الحجر، فتذعن:

(سأجعلك أيضا تحملها معك

في داخلك، مرسومة إن لم تكن مكتوبة).

الصـور، رغم انها أدوات أقل سموّا مـن الكلمات، تنفع أحيانا حيث تفشل الكلمات، وحتى بياتريس السماوية تضطر أن تلجأ، عند الاقتضاء، الى الصور. مثال واحد سيكون كافيا. في بداية «الفردوس»، في سبيل أن تفسّر لدانتي كيـف أن تألق الله موزّع بالتساوي على الأجساد السماوية، تسألـه بياتريسـ أن يتخيّل تجربة عـن ثلاث مرايا ومصـدر عادي لضوء. إثنتـان من المرايا وضعتا على مسافة متساوية من المُشاهد والثالثة في مكان أبعـد: حتى لو يظهر الضوء أصغر في المـرآة الثالثة، فأن تألق الإنعكاسات الثلاثة هو نفسه. بهذه الطريقة، تصبح التجربة المحسوسة إستعارة لتجربة مختلفـة لا توصف: إن يكن ما يُـرى أو يُحَسّ لا يمكن أحيانا أن يُوضع في كلمات، فأن الكلمات المستحيلة يمكن أحيانا أن تُوضع في فعل، من أجل القارئ كي يرى ويحسّ ما لا يمكن أن يُروى.

كمـا يخبرنا دانتي مـرارا، الحقيقة (تجربة الحقيقـة) تنحسر عن التعبير والفهـم الإنساني، تغطس تحت اللغة، تحـت التذكّر داخل عمق جوهري حيث تكون الأشياء معروفة لنفسها، في جوهرها النقي اللايمكن ترجمته، تلك التي تُنقل غير ملموسة بفعل الترجمة من لغة الى لغة.

يريـد منّا دانتـي ان نقرّ بأنه هو، <أنا> القصـة، الذي سافر عَبْر ثلاث ممالك مرعبة، لكن القارئ يعرف أن تجربة دانتي هي ليست بالكامل تجربة الـ<أنـا> على الصفحة ولا تجربـة الـ<أنا> التي وضعها هناك: إنها تنتمي

الى <أنـا> أخـرى على القـارئ أن يحررها من الصفحـة، لافظا الكلمة ومـدركا أنهـا تتحدث بإسـم شخص آخـر. يعرف القـارئ أن الصوت الـذي يقول <أنا> يسمّي نفسه وفي الوقت ذاته يسمّي آخرين كُثْر، بما أن الكاتـب يخلق خلقه بعكس الصور (كما في المـرآة). في لعبة المرايا هذه، علـى القارئ أن يخطو داخلا فيها، كـي ينال معرفة واقع الكلمات ليلفظ هـذه الـ<أنا> التي هي ليست هو. عَبْر حماسـة القارئ، يمكن لدانتي أن يـزور «الجحيم» و«المطهر» و«الفردوس» كي يستطيع القارئ على الأقل ان يقول، (أنا أيضا كنت هناك).

صدمة إكتشافي الأول بـأن الأدب يلفّق وان العالم المأهول بالكلمات هـو غير عالم الواقع البيروقراطي، لم تنقضِ بالكامل، بعد اكثر من نصف قرن. ما زلت محيّرا بإدراك أنه اذا لم يكن المؤلف الذي إخترع راوياً مغامراً مـن اجل تسلية إبن زوجته هو ذلك الراوي (أو بشكل جزئي فقط)، واذا لم يكـن الشاعر الذي إستحضر المسافر في ممالـك مختلفة هو ذلك المسافر (أو ليس بالكامل)، إذن أنا، قارئهما المجتهد، لم أكن الفتى، لم أكن الرجل الـذي على الضفة الأخرى من الصفحة. على الأقل ليس بالكامل، وعلى الأقـل بشـكل جزئي فقط. لا أعرف إن كان علـى أن أبتهج أو أقنط بهذا الإستنتاج.

أكثر من خمسة قرون بعـد دانتي، في ١٥ مايس ١٨٧١، مسافر آخر في <الجحيم> وضع مسوّدة التقرير التالي:

(لو كان الحمقى القدامى لم يكشفوا عن المعنى الزائف لـ <أنا> لما كان علينـا أن نكنس تلك الملايين من الهياكل العظميـة التي، منذ بدء الزمان، راكمـت ثمرات فكرها الأعور، مدّعية بأنها مؤلفتها!) هكذا كتب الفتى ذو السبعـة عشرة عاما آرثر رامبو الى صديقـه بول دومني، قبل سنتين من

تأليفه «فصل في الجحيم»، بادئا الرسالة بإستنتاج محتوم: (Car JE est un autre) - (لأن <أنا> هو الآخر).

هذه هي الحقيقة التي يجب أن يضعها القارئ دوما في ذهنه.

أجوبة نهائية

(هل تسمح جلالتكم)، قال إثنان، بلهجة شديدة التواضع، راكعا على ركبة واحدة إذ هو يتكلم، (كنا نحاول -)

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٨

A la mémoire de Simone Vauthier [١٠٩]

في ١٩ نيسان ١٦١٦، بعد اليوم الذي تناول فيه اسرار القربان المقدسن كتب ميغيـل دي ثرفانتس سافيدرا إهداء كتابـه الأخير، «Los trabajos de Persiles y Segismunda» («أعمـال بيرسيليس وسيغيسموندا»)، الى دون بيدرو فرنانديز دي كاسترو، كونت ليموس، والكتاب هو (رواية تجرؤ)، حسب رأيه، (على منافسـة هليودورس). كان هليودورس روائيا اغريقيـا، شهيرا فيما مضـى ومنسيـا الآن، كان ثرفانتسـ معجبا بروايته «Aethiopica» كثيرا. بعد ثلاثة أو أربعة أيام (ظل المؤرخون غير متأكدين) توفي ثرفانتسـ، تاركا لأرملته المسؤولية عن نشـر الـ«بيرسيليس». روايته «كيخوتـه»، اذا إستطعنـا، جزئيا علـى الأقل، تصديق الإنـكار المتواضع المقـدَّم في بدايـة الكتاب الأول من الرواية، كانـت بالنسبة لثرفانتس شيئا ثانويـا على نحو يثير الأسف. (ماذا يمكـن لهذه الروح العقيمة الفظة التي لي أن تلـد سـوى إبن ذابل، ذاوٍ، نـزوي ومفعم بأفـكار لم ترد في الخيال مـن قبل؟) يسأل القارئ. على سرير موتـه، مراجعا قيمة جهوده، يستنتج

(١٠٩) <الى ذكرى سيمون فوتييه> (بالفرنسية في الأصل).

ثرفانتس أن الـ«بيرسيليس»، أو ربما روايته الشعرية الطويلة غير المنجزة «غالاتيا»، يمكن أن تكون وصيته الأدبية: قرّر القرّاء شيئا مختلفا، فهي «دون كيخوته» التي تواصل الحياة كرواية معاصرة لنا، بينما البقية من عمل ثرفانتس، يغدو بمعظمه علفا للباحثين. تمثل «دون كيخوته» الآن كل أعمال ثرفانتس، وربما ثرفانتس نفسه.

مثل ثرفانتس، نحن في الأغلب غير واعين بقدرنا. معذبو الضمير، ندرك أننا على هذه الأرض في رحلة كان يجب، شأنها شأن كل الرحلات، أن يكون لها بداية وبلا شك بلوغ ونهاية، لكن عندما تبدأ الخطوة الأولى والتي ستكون الأخيرة، الى أين وجهة سفرنا ولماذا، وهي الأسئلة التي، في ترقّب ما ينتج عنه، تبقى دون جواب على نحو لا سبيل الى تغييره. يمكننا مؤاساة أنفسنا، مثل دون كيخوته نفسه، بالإقتناع أن ارادتنا الطيبة ومعاناتنا النبيلة تسوّغان بغموض كوننا أحياء، وأننا عَبْر أفعالنا نلعب دورا يُبقي على سرّ الكون موحّدا. لكن المؤاساة ليست طمأنة.

يؤمن اليهود بأن ستة وثلاثين رجلا صالحا، <اللاميد فافنيكيين>، يبرأون امام الله من الإثم. ما من إنسان يعرف أنه لاميد فافنيك، ولا هو يعرف هوية الخمسة والثلاثين الآخرين، لكن، لسبب يعلمه الله وحده، وجود هذا الرجل يمنع العالم من التفتت الى غبار. ربما لا يوجد فعل، مهما كان صغيرا جدا أو تافها، لا يحقق هدفا مماثلا. ربما كل واحدة من حيواتنا (وحياة كل حشرة، كل شجرة، كل غيمة) تقع مثل حرف في نص يعتمد معناه على تعاقب معين من ظهور وإختفاء حروف، في قصة نجهل بدايتها وسوف لن نقرأ خاتمتها. إن كان لحرف <ح>[١١٠] في هذا المقطع له وعي،

(١١٠) يعود الى كلمة <حياة> في المقطع.

فربما يسأل نفسه عندئذ السؤال ذاته و، لعجزه عن تتبع الصفحة التي كُتب هو عليها، لا يتلقّى جوابا.

غير عارفين ما أُعِدَّ لهم أن يفعلوا لكنهم يشعرون بأنهم يجب أن يعرفوا عندما يفعلونه: هذه المفارقة تلازم الفنانين منذ بدء الخليقة. كان الفنانون دائما واعين بأنهم منهمكون بمهمة (أو مجنَّدون لها) لا بد أن معناها النهائي فاتهم. قد يدركون، أحيانا، أنهم كانوا أنجزوا شيئا من دون أن يفهموا بالضبط ما هو وكيف أُنجِز، أو قد يحدسون أنهم على شفا إنجاز شيء، ومع ذلك، سيفوتهم، أو انهم كانوا مكرّسين لمهمة معرَّفة بإستحالة إنجازها. عدد لا يُحصى من الأعمال غير المنجزة من نصَب، لوحات، سيمفونيات، وروايات تشهد على غرورهم الفني المفرط؛ بضعة آخرين يعلنون بشجاعة أن الإنجاز (رغم ندرته) هو أيضا ضمن قدرة البشر.

في مكان ما في منتصف رواية بروست «La Prisonnière» [«السجينة»]، يعلم مارسيل أن الكاتب بيرغوت توفي بعد زيارة للمتحف لمشاهدة لوحة فيرمير «مشهد من دَلَفْت». أحد النقّاد لاحظ أن (الرقعة الصغيرة للجدار الأصفر) المرسومة بإتقان شديد، إن شوهدت بمفردها، بدت إنها تنطوي على (جمال مكتفٍ بذاته). بيرغوت، الذي ظنّ أنه يعرف اللوحة جيدا، يذهب منزعجاً ليثبّت بصره على الرقعة الصغيرة، رغم أن طبيبه أمره ان يلازم السرير. (هكذا كان يجب أن أكتب)، قال متأسفا، قبل أن ينهار. أدرك بيرغوت في جزء صغير جدا من واحدة من لوحات فيرمير إنجازا لم يُقيَّض له هو نفسه بلوغه أبدا وبهذا الإدراك المروّع يموت. هذا المشهد، كما صوّره بروست، هو تحذيري. التأمل في عمل ناجح، عمل فني مكتفٍ بذاته، يقدّم للفنان سندا لتقييم عمله الخاص ولإدراك قدراته الخاصة، لا في تعابير مطلقة، بالطبع، لكن

في حالـة محـددة كان فيها عمل آخـر أثّر فيه. هو الآن يعـرف ماذا يعني بلـوغ (أو عدم بلوغ) نوع من الكمال، ومـا اذا كان عليه الاستمرار أو التوقف.

بهـذا المعنى، مـا كل توقف هو إفتقار للنجـاح. عندما يتخلى كافكا عـن «القلعة» قبل الخاتمة الشكليـة للقصة، عندما يموت غاودي قبل إتمام كنيسـة ساغاردا فاميليـا، عندما يدوّن ماهلر على عجـل الأجزاء الأولى مـن سمفونيتـه العاشرة، عندما يرفضـ ميكيل آنجلـو مواصلة العمل في بييتـاه[111] الفلورنسيـة، فهم نحن، الجمهـور، لا الفنانون، الذين يمكن أن نعتـبر الأعمـال نصف منجـزة. للمبدع، قد تكـون النتيجة تمهيدية، مقطوعـة أجل، لكنها ليسـت ناقصة، مثل رقعة فيرمـير الصغيرة الملونة المعزولة في عين المشاهد.

رامبـو قطع مسيرته الشعرية في عمر التاسعة عشرة؛ جَي دي سالنجر لم يعد يكتـب قصصا بعد عام ١٩٦٣؛ الشاعر الارجنتيني انريكه بانشز نشـر ديوانه الأخـير في ١٩١١ ثم عاش بعدها سبعـة وخمسين سنة من دون أن ينشر مجموعة جديدة واحدة من القصائد. نحن لا نعرف إن كان هؤلاء الفنانـون أحسّوا، في لحظة معينة، بالتجلّي فانجزوا ما أنجزوه ومن ثـم انسحبوا من العالم الذي لم يبق لديهم فيه شيئا يقدموه. بلا شك، من منطقتنـا النائية كقرّاء، يبدو عملهم مكتفيـا بذاته، ناضجا، كاملا. لكن هل رأى الفنانون عملهم على هذا النحو؟ قلّة هم الفنانون الذين أدركوا عبقريتهـم من دون غلـو أو تواضع مضَيّق. المثال هـو دانتي، الذي، في الكتابـة، يعرف أن شعـره العظيم هو عظيم ويقول للقـارئ أنه كذلك.

---

(١١١) بييتا (بالايطالية Pietà) أو <الشفقة> هو موضوع في الفن يصوّر مريم العذراء محتضنة جثة يسوع وغالبا ما يوجد في النحت.

لمعظـم الآخرين، تعلّم الحرفـة، مع ذلك، لا يتوقف أبـدا، وما من عمل منتج هو منجَز بالكامل. يشهد بذلك الاعتراف التالي:

(منذ سـن السادسة أحسست بدافع لرسم شـكل الأشياء. في سنواتي الخمسـين، عرضت مجموعة من رسومي، لكن لا شـيء أُنجِز قبل السبعين كان أرضـاني. فقط عند الثالثة والسبعين صـرت قادرا على الحدس، حتى بشكل تقريبي، بالشكل والطبيعة الحقيقيان للطيور، الأسماك، والنباتات. لذلك،عند سن الثمانين سأكون أنجزت تقدما كبيرا؛ عند التسعين، سأكون إقتحمت جوهر الأشياء كلها؛ في المئة، سأكون بلا ريب إرتقيت الى حالة عليـا، تفوق الوصف، واذا عشت حتـى عمر المئة وعشرة، كل شيء، كل نقطـة وخـط، سيعيش. أدعـو اولئك الذيـن سيعيشون بقـدر عمري أن يذكّـروني بوعدي. هذا مكتوب بقلمي في سنتـي الخامسة والسبعين، أنا المعروف سابقا بإسم هوكوساي، والآن أدعى هاوكيفو- رووي، العجوز المخبّل بالرسم).

سـواء كان الفنـان تخلى عـن سيرتـه الابداعية أو سعـى وراءها حتى آخـر نَفَس في حياته، سواء أحسَّ بأن شيئا ممـا أنجزه سيُبعث حيا من ترابه ورمـاده، أو سواء كان متأكدا أن عملـه، كما ينذرنا سِفْر الجامعة، لا شيء سوى (باطلٍ وقبضُ ريح)، فهم نحن، الجمهـور، الذين نواصل البحث في مـا كان أبدِع ووضع أمامنا نظاما معينـا للجدارة ، في هرمية جمالية، أخلاقية، أو فلسفية. نحن نعتقد أننا نعرف أفضل.

في عجرفتنـا، مع ذلك، نفترض شيئا هو ربما لا يُحتمَل: ان هناك عمل واحد بين اعمال كورو، أو شكسبير، أو فيردي، يسامي الأعمال الأخرى مجتمعـة، عمل لا بد أن تبدو بالنسبة له الأعمـال البقية كلها تحضيرات أو مسوّدات، عمل بالغ الذروة، إنجاز متوّج. في واحدة من قصصه القصيرة،

يقدّم هنري جيمز فكرة أن هناك بالفعل ثيمة، موضوع، توقيع يلقي نظرة عامة على أي عمل لفنان مثل تطريز مكرر لكنه خفي في سجادة. فكرة عمل <إيصائي>[112] يلخّص ذروة و إرث فنان هي مثل (التطريز في سجادة) جيمز، لكن من دون سجادة.

قبل وفاتها مباشرة، سُمِعَت غيرترود شتاين تسأل، (ما هو الجواب؟) وإذ لم يردّ أحد بجواب، ضحكت وقالت، (في هذه الحالة، ما هو السؤال؟) ثم فارقت الروح. لأن معرفتنا عن العالم، كما أدركت شتاين، هي شظوية، نحن نعتقد أن العالم هو أيضا شظوي. نفترض أن الكِسَر والقِطَع التي نعثر عليها ونجمعها (من تجربة، متعة، أسى، كشف) تعيش في عزلة باهرة مثل كل ذرّة من ذرّات غيمة من غبار النجم. نحن ننسى الغيمة الشاملة، ننسى أن في البدء كان نجم. لو أن «دون كيخوته» أو «هاملت» كلمات أيصائية لثرفانتس أو شكسبير، لتخلّى بيكاسو عن فرشاته بعد الجيرنيكا ورامبرنت بعد «حرّاس الليل»، ولمات موزارت سعيدا بتأليفه «الناي السحري» وفيردي بتأليفه «فالستاف»، لكننا كنا سنفقد شيئا ما. كنا سنفقد المقاربات، النسخ التجريبية، التنويعات، تغيّرات اللحن والمنظور، خطوط الرحلة غير المباشرة، المراوغات، العلاقات في الظلال، البقية من كونهم المبدع. كنا سنفقد الرعب، ولادات جنين ميت، اللقطات المراقَبة، الهزائم، الإبداعات الأقل إلهاما. لأننا لسنا خالدين، علينا إقناع أنفسنا بعيّنات، ولذلك أن إختيار أعمال إيصائية هو مسوّغ تماما. طالما تذكّرنا أن تحت هذه الفخامة ثمة حفيف وإثارة في غابة وافرة، واسعة، مظلمة ملأى بأوراق الشجر الساقطة أو المنبوذة.

---

(١١٢) متعلق بالوصيّة.

أي أغنية غنّت السايرانات

(ألم تحزري اللغز بعد؟) قال صانع القبعات، ملتفتا الى آليس ثانية.
(لا، أنا أستسلم)، أجابت آليس. (ما هو الحلّ؟)

« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٧

«الأوديسا» هي قصيدة ذات بدايات زائفة ونهايات زائفة. برغم التضرّع الأولي الى الموزية، الذي يتوسل فيه الشاعر اليها للغناء عن (الطوّاف، الواسع الحيلة / الذي ظلّ يهيم هنا وهناك، بعدما سلب / مرتفعات طروادة المقدّسة)، يشعر القارئ أن هذه الأبيات هي ليست البداية بل خاتمة القصة، أن الموزية أنهت مهمتها الآن وان كل شيء كان مرويا سابقا.

الكتاب الأول من القصيدة ينهي القصة البحرية. يروي لنا ان أوديسيوس غادر طروادة منذ زمن طويل، وأنه عانى الكثير من سوء الطالع، وأن لا زوجته ولا إبنه يعرفان مكان وجوده. الكتاب الأخير يفتتح القصة بمغامرات مستقبلية، تاركا القارئ في ترقّب قلق في وسط معركة تُقاطَع من قبل أثينا. لكن لا فقط بداية القصيدة وخاتمتها تفترضان ضمنا أن للقارئ معرفة مسبقة. كل واحدة من مغامرات اوديسيوس تحمل إفتراض حصيلتها هي وحصيلة بداية القصيدة ونهايتها. كل حلقة جديدة تفترض «الأوديسا» بكاملها بحلّ مختلف ولن يكون تاما أبدا: يحيا حياة عبد بين ذراعي كاليبسو الجميلة، يُتَّهم بالخيانة مع الأميرة ناوسيكا، ينسى

العالم وسط آكلي اللوتس، يُلتهَم على نحو مخزٍ من قبل السيكلوب آكلي لحوم البشر، يقع ضحية الغضب الشديد لرياح الملك اوليوس، يعاني من قدر شنيع بين سكيلا وشاريبديز، يموت تحت سيوف تابعي زوجته. مغويا بنهايات لانهائية، عودة اوديسيوس هي عودة أبدية.

واحدة من هذا الأقدار المحتملة توحى الى اوديسيوس من قبل شبح المتنبئ تريسياس في العالم السفلي: أنه بعد ختام القصة، ما أن يبلغ اوديسيوس ايثاكاه ثانية، حتى (يمضي قدما مرة أخرى) فيعثر مصادفة على (عِرق من البشر لا يعرف شيئا عن البحر) وهنا، بين الغرباء، يلاقي نهايته الحقيقية. دانتي، الذي لم يكن قرأ هوميروس، حدَسَ على نحو سحري بالنبوءة وجعلها شعريا تصبح حقيقة. في دائرة <الجحيم> حيث يُعاقَب الكذابين والغشاشين، يقول اوليسيس (كما كان يُسمّى اوديسيوس من قبل الرومان) لدانتي أنه شرع حقا بهذه الرحلة الإضافية، مستحثا رفاقه العجائز على الإبحار ثانية.

رغم ما مضى من كثير، يبقى الكثير؛ ورغم
اننا الآن لسنا بتلك القوة التي كنّا بها في الأيام الخوالي
نحرّك الأرض والسماء، حيث كناّ، حيث كنّا؛
طبع واحد متساوٍ من قلوب شجاعة،
أمست واهنة بالزمن والمصير، لكنها قوية الإرادة
بالسعي، البحث، العثور، لا بالاستسلام.

اوليسيس دانتي يبدأ رحلته مع طاقمه القديم، يسافر غربا ما وراء الأفق، يرى جبالا تصعد من البحر، يبتهج عظيم الإبتهاج لكنه يقنط إذ تنقضّ عاصفة على السفينة وتظهر دوّامة في طريقها و، (كما تشاء يد عليا)،

تغرق في مياه مجهولة. هنا تنتهي نسخة دانتي من خاتمة «الأوديسا». بغض النظر عن التحذير الضمني من أن وصف اوليسيس قد لا يكون بالضرورة وصفا حقيقيا بما أنه كان مدانا بـ <الجحيم> بتهمة الغش، لا يروي لنا دانتي شيئا عن مقاصد الملك العجوز، عن إرادته بـ (السعي، البحث، العثور) – عن ماذا؟

هوميروس، الذي قدّم لدانتي هذا المقطع الختامي للقصة، يوحي أيضا (أكان دانتي قادرا على قرائته) بجواب على سؤال. يقع المشهد في الكتاب ١٢ من «الأوديسا»، عندما يواجه اوديسيوس ورفاقه غواية السايرانات. تحذره الساحرة سيرس، بعد أن أمرتها الآلهة بإطلاق اوديسيوس من سحرها، من المخاطر التي سيلاقيها إن بدأ برحلة (هذه مرة أخرى رواية مختلفة لأحداث القصة). من بين هذه المخاطر، السايرانات القادرات على غواية الفانين بغنائهنّ. في نسخة هوميروس، هنّ فقط إثنتان، جاثمتين على جبل من هياكل عظمية ولحم عفن يرتفع من وسط مرج أخضر، تنتظران السفن المارّة. كل من يسمعهنّ يغنين، كما تقول سيرس لاوديسيوس، سوف لن يعود الى وطنه ثانية، أبدا لن يحضن زوجته ويرى إبتسامة أطفاله، سيُدان بالموت والنسيان. للفرار من غوايتهنّ، تنصحه سيرس بسدّ آذان رجاله بالشمع وربط نفسه بصاري المركب. عندئذ، رغم عجزه عن الإقتراب منهن، سيكون اوديسيوس مع هذا قادرا على سماع أغنية السايرانات الغامضة.

إقترب أكثر، يا اوديسيوس الشهير – يا فخر ومجد فرسان الاغريق –
إجعل سفينتك ترسو على ساحلنا كي تسمع غناءنا!
ما من بحّار أبدا مرّ على شواطئنا في مركبه الأسود
حتى سَمِعَ الأصوات الحلوة تنسكب من شفاهنا،

وحالما يسمع يُسَرّ قلبه فيمضي مبحرا، رجلا اكثر
حكمة.
نحن نعرف كل الآلام التي كابدها الأكيين والطرواديين
فيما مضى
على السهل الفسيح لطروادة حين شاءت الآلهة ذلك -
كل ما مرّ على الأرض الخصيبة، نعرفه كله.

بسماعهنّ، يحسّ اوديسيوس بشيء داخل نفسه يدفعه الى الذهاب صوبهنّ فيومئ لرجاله أن يفكّوا وثاقه، لكنهم ، وهم باقين على طاعة أوامره الأولى، يضيّقون الحبل بإحكام على الصاري. أخيرا، تبحر السفينة متجاوزة الخطر، وتختفي السايرانات في الأفق. اوديسيوس ورفاقه تحاشوا مجددا نهاية أخرى. اوديسيوس هو الآن الرجل الوحيد على الأرض الذي سَمِع غناء السيرانات وبقى حيا.

مَنْ تكون هذه السايرانات؟ لم يخبرنا هوميروس كيف كانت هيئتهنّ. زخارف اغريقية قديمة، ليست أقدم من القصيدة نفسها، تظهرهنّ نساءً بأجنحة كبيرة أو طيورا بوجوه نساء. في القرن الثالث قبل الميلاد، جعل ابولونيوس الرودسي، مستلهما بهوميروس، أبطاله، جاسون وطاقمه، يلاقون هم أيضا السايرانات، ويصفهنّ بكائنات مجنّحة، نصف طيور نصف نساء، بنات إله نهر وواحدة من الموزيات التسع. يقول ابولونيوس أن السايرانات كن يعملن خادمات لبيرسيفونا، يسلينها بغنائهن. اسطورة تالية تضيف أن أم بيرسيفونا، ديميتر، بعد أن أختطِفت إبنتها بيد ملك العالم السفلي، عاقبتهن لاخفاقهن في حماية بيرسيفونا، فاعطتهن أجنحة قائلة، (الآن، طرن في أرجاء العالم وإجلبن لي طفلتي!) اسطورة أخرى تقول أن مَنْ عاقب السايرانات كانت هي افروديت لرفضهن تقديم خدماتهن الى بشر فانين ولا الى آلهة آخرين. مع ذلك تخبرنا اسطورة أخرى أن

السايرانـات، برغـم إمتلاكهـن أجنحة، كـنّ عاجزات عـن الطيران لأن الموزيـات التسع (أمهنّ وخالاتهنّ)، بعد هزيمتهـن في مباراة للغناء، نتفن ريشهن ليجعلنه أكاليل لأنفسهن. عن موت السايرانات توجد على الأقل نسختـان. واحـدة تقول أنهن قتلـن على يد هيرَقل، الـذي كانت مهمته السادسـة إبادة الطيور الهولية ذات المناقير، الأجنحة، والمخالب البرونزية التـي كانت تتغذى علـى اللحـم البشـري في المستنقعـات الستيمفالية. الأخـرى، تقول انهن غطسن في البحر وأُغرِقن، بعد ربطهن بالحبال على يـد اوديسيوس. ربما كان هذا الموت المائي هو الذي أدّى بالألسنة اللاتينية الى الخلـط بين المخلوقـات المجنحـة والمخلوقـات الشبيهـة بالأسماك، داعيـة الإثنين بنفس الإسم، بخـلاف التميز في الانكليزيـة بين Sirens [السايرانـات] و mermaids [الحوريـات] أو في الالمانية بين Sirene و Nixe .

مرعبـات كمـا الخطّـاف[113]، جميلات كمـا الحوريـة[114]، كانت كل السايرانـات مميـزات بغنائهـن. في الكتاب الأخير مـن «جمهورية» افلاطـون، ثمان سايرانات تغني كل واحدة منهـن بلحن مختلف تبني معا هارمونيـة فيثاغورية من أجواء سماويـة، كان الفلكيون حتى زمن غاليليو مفتونـين بها. بالنسبة لافلاطون، غناء السايرانات هو أقل إغواء مهلك مما هـو وسيلة ضرورية لتصويـب أعمال السماوات. على غنـاء السايرانات يعتمد توازن الكون نفسه.

لكـن هل يمكننـا معرفة طبيعـة غناء كهـذا؟ وفقـا لسوتونيوس، كان

---

(١١٣) مخلوق خرافي خبيث نصفه امرأة ونصفه طير. [المورد]

(١١٤) إلاهة ثانوية من إلاهات الطبيعة التي كانت الميثولوجيا القديمة تمثلها على صورة عذارى فاتنات تقيم في الجبال والغابات والمروج والمياه. [المورد]

الامبراطـور تيبيريوسـ، متـى ما إلتقـى أساتـذة الأدب الاغريقـي، يمتعه أن يسألهـم ثلاثـة أسئلـة مستحيلة، كان الثالـث منهـا: (أي أغنية غنّت السايرانـات؟) بعـد خمسة عشرة قرنـا، لا حظ السير توماسـ براون أن السؤال، رغم أنه ملغز، لم يكن (عصيا على الحزر). هذا صحيح.

بضعـة سمات مميزة مـن الأغنية هي معروفة لدينـا. السمة الأولى هي الخطر، بما أنه في ذات جاذبيتها ننسى العالم وننسى مسؤولياتنا فيه. الثانية هـي طبيعتها الإلهامية، بما أنهـا تخبرنا عن ما حدث وعن ما سيحدث في المستقبـل، عن ما نعرفـه مسبقا وعن ما لا نستطيع تبينـه. في النهاية، انها أغنيـة يمكن أن تكون مفهومة من الجميع، مهمـا كان لسانهم أو وطنهم، بمـا أنه تقريبـا كل البشر يسافرون عـبر البحار وأي منهم يمكـن أن يلاقي السايرانات المرعبة.

هذه الميزات تفضي الى أسئلة إضافية. الأول: أين بالضبط يكمن خطر أغنيتهنّ؟ في اللحن أم في الكلمات؟ بعبارة أخرى، في الصوت أم في المعنى؟ الثاني: إن كانت أغنيتهن تلهـم الجميع، فهل تعرف السايرانات مصيرهن المأسـاوي الخاص بهن أو، مثلهن مثل الكاسندرات المستبطنات[١١٥]، هل هن الوحيدات اللائـي لا يشعرن بتأثير موسيقاهـن النبوئية؟ والثالث: ما هي هذه اللغة التي تُعَّد كونية؟

لـو إفترضنا مع افلاطون أن أغنيتهن ليسـت مؤلفة من كلمات بل من نغمـات موسيقية، فأن شيئا مـا في تلك الأصوات يكفي بأن يضفي عليها إحساسا. شيء تنقلـه أصوات السايرانات (ولا يمكن أن يُختزَل الى إيقاع

(١١٥) جمع كاساندرا، وهي في الاساطير الاغريقية إبنة بريام ملك طروادة وهيكوبا، وعدها ابولو بنعمة التبصّر إن وعدت بحبه لكنها حالما حصلت على موهبتها سخرت منه ورفضت طلبه فانتقم ابولو بأن جعل كل تنبؤاتها تكذب.

صرف او قــدرة عقلية) التي تناشد اولئك الذين يسمعونها كحيوان ينزو، مصـــدرا صوت غير مفهوم عــدا كونه صدى بحد ذاتــه. كنيسة العصور الوسطى رأت في السايرانات إستعارة عن الغوايات التي تحدق بالروح في بحثها عن الله، ورأت في أصواتهن الضجيج البهيمي الذي يغرينا بالإبتعاد عــن الإلهي. لكــن ربما لنفس السبــب أن الإحساس بأغنيــة السايرانات، بخــلاف الإحساس بإرداة الله، هو ليس (عصيا على الحزر). المسألة، كما أعتقد، تمسّ جوانبا معينة من اللغز الأساسي للغة.

الألسنة التي تطورت في العــالم الهوميري وقبل الهوميري، تحت تأثير الهجــرات والفتوحــات، لغرض إتصــال تجاري وفني معــا، كانت ألسنة <مترجَمــة>. هذا يعني، الألسنة التي قــادت، لأسباب حرب أو تجارة، الى إتصالات بين الاغريق و<البرابرة>، بين اولئك الذين يسمون أنفسهم متحضريــن والآخريــن، الــذي ينطقون كلاما غــير مفهــوم. الإنتقال من مجمــوع مفردات الى أخــرى، الترجمة (بالمعنى المادي) مــن إدراك واحد للمعنــى الى إدراك آخــر لنفس المعنــى هي واحدة من غموضــات أساسية للعمــل الفكري. لأنــه اذا كان إتصال دلالي، مكتــوب أو شفهي، محكي أو أدبــي يعتمد على الكلمات المستخدمة وعلى النحو الذي يشكل أساسا لهــا، ماذا يبقى إذن محفوظا عندما نستبدلها بكلمات أخرى و قواعد نحو أخرى؟ مــاذا يبقى عندما نستبدل الصوت، البناء، النزعة الثقافية، التقاليد اللغويــة؟ مــاذا نترجم عندمــا يكلّم واحدنــا الآخر من لســان الى لسان؟ لا المعنــى المستوطِــن ولا الصوت بــل شيء آخر هو الــذي يبقى من تحوّل الإثنــين، أي شيء يبقى عندما يكون الكل مشطوبا. لا أعرف لو يمكن أن يُعرَّف هذا الجوهر، لكن ربما، كتشابه جزئي، يمكن أن نفهمه بكونه أغنية السايرانات.

مــن كل سماتها المميــزة، الأكثر قوة هي طبيعتهــا النبوئية. كل الأدب

العظيم (كل الأدب الذي نسميه عظيما) يبقى حيا، على نحو مزعج تقريبا، عبْر تناسخاته، ترجماته، قراءاته وإعادة قراءاته، ناقلا نوعا من المعرفة أو الإلهام الذي بدوره يوسّع ويلقي ضوءً على بديهيات جديدة وتجارب للكثير من قرّائه. هذه الطبيعة الابداعية، مثل القراءة الشامانية(١١٦) لعظام ظهر السلحفاة أو أوراق الشاي الجافة، تسمح لنا أن نفهم، من خلال قراءة الأدب الروائي أو الشعر، شيئا من ذواتنا الغامضة. هذا النهج التقليدي لا يستلزم فقط الفهم لمفردات مشتركة بل أيضا البصيرة، في البناء الأدبي، لمعنى مبتكر حديثا. في حالات كهذه، هو القارئ (لا المؤلف) الذي يعيد ترتيب النص ويفك مغالقه، واقفا، اذا جاز القول، على جانبي الصفحة في الوقت ذاته.

في نفس الجزء من الـ«جمهورية» الذي تظهر فيه السايرانات، يتخيّل افلاطون أنه عندما قيل للأبطال العظماء الموتى من الأزمنة القديمة أن يختاروا تناسخاتهم في المستقبل، فأن روح اوديسيوس، متذكّرة كيف جعلها الطموح تعاني في الحياة السابقة، إختارت حياة مواطن عادي، وهو مصير نبذته الأرواح الأخرى بازدراء. في تلك اللحظة، يرفض اوديسيوس مجد طروادة، شهرة المخترع والستراتيجي، معرفة البحر، الحوار مع احبائه الموتى، حب الأميرة والساحرات، تاج قاتل الوحوش، دور المنتقم المبجّل، سمعة الزوج المخلص: كلها مقابل حياة مجهولة هادئة. قد نتساءل ما اذا كانت حكمة كهذه، عند رجل أحسّ أن حياة المغامرة كانت قدره، لم توهب له في اللحظة التي كان فيها مربوطا الى الصاري يسمع أغنية السايرانات.

(١١٦) من الشامانية ، وهو دين بدائي من أديان شمالي أسيا واوربا يتميّز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف. [المورد]

كان تريسياس أخبره أنه بعد الرحلة الغامضة الأخيرة سيكون موته هادئا، (موتا لطيفا، بلا ألم... مغلوبا بسنوات الكهولة الناضجة / وكل الأحبة حولك في سلام مبارك). لم يكن دانتي قادرا على منحه ذا الموت، ولا الأجيال من الشعراء الذين ترجم كل منهم أغنية السايرانات بطريقته الخاصة. الجميع تقريبا، من هوميروس الى جويس وديريك والكر، طالبوا أن يكون اوديسيوس/ اوليسيس مغامرا. القلة فقط، بينهم افلاطون، حَدَس أن اوديسيوس وحده يمكن أن يغيّر قدره المكتوب له بعد اكتشاف ذاته الحقيقية في الأغنية التي أجبِر على سماعها. في القرن الرابع الميلادي، إدّعى الخطيب ليبانيوس، صديق جوليانوس المرتد، في كتابه «إعتذار سقراط» أن هوميروس كتب «الأوديسا» في مديح الرجل الذي تمنى، كما سقراط، معرفة ذاته.

كان دانتي أيضا أدرك الالتباس الضروري لأغنية السايرانات، التي أتاحت لكل مستمع أن يسمع نسخة مختلفة. في النشيد التاسع عشر من «المطهر»، يحلم دانتي حلما. يرى <إمرأة>

عيّة في كلامها، حولاء، قدماها عقفاوان،
يداها مشوهتان، وخدّاها شاحبان.

ينظر دانتي اليها، فتصيّرها نظرته امرأة جميلة. تبدأ المرأة بالغناء، فتدوّخ أغنيتها الشاعر.

(أنا)، غنّت. (أنا السايرانة الحلوة
التي تغوي البحّارة فيضلّون في البحر،
وبالمتعة يُفعمون إذ يسمعوني.
أنا مَنْ صرف بغنائي اوليسيس

عن طريق رحلته ، وهو معي يحسّ
انه في موطنه، فأنا بالكامل أرضيه).

فجـأة، تظهر (سيدة جليلة، خفيفة الخطـو) بجانبه وتناشد فيرجيل ان يخبر دانتي من هو هذا الشبح حقا. يمسك فيرجيل السايرانة ويشقّ ثوبها، فيكشف عن بطن سامّة توقظ نتانتها دانتي من حلمه.

السايرانـة (كمـا تخيّلهـا الشاعر) هي شـيء مخلوق من رغبـة دانتي الايروتيكيـة، رغبة تحـوّل الصورة التي ينظر اليهـا، مبالغا في هيئتها حتى تكتسـب جمـالا فتانا لكنـه زائف. السايرانـة، كما يحـاول فيرجيل أن يُـري تلميذه، هي ليست رؤيـة حقيقية دالة على الحب بل إنعكاس لرغبته المحرّمة. السايرانة وأغنيتها هما إظهار لذاك الذي يخفيه دانتي عن نفسه، ظـلّ لجانبه المظلم، الهذياني والذي لا يُوصَـف، النص السرّي الذي يحلم دانتـي بإستحضـاره ويحاول فكّ مغالقه. هذا هو تفسـير محتمل لسايرانة دانتي لكن ربما يمكن أن يُقرأ الكثير في ظهورها المتغيّر.

بعـد قـرون، قـال كافـكا، أن السايرانـات، وهنّ يواجهـن توقعات اوديسيوس، بقـين ساكنات، اما لأنهـن تمنين هزيمته بصمتهـن أو لأنهن أنفسهن كنّ مغويات بالنظرة المحدقة القوية للبطل، وأن اوديسيوس الذكي تظاهر فقط بسمـاع الأغنية السحرية فتمنّعن عنه. في هذه الحالة يمكن أن نضيـف، أنه لم يكن الصـوت ولا الكلمات التي أدركهـا اوديسيوس بل نوع من صفحة بيضاء، نوع من القصيدة الكاملة، الموشكة على أن تكون متخيَّلة.

فيمـا بعد أيضـا، كتب بورخس، محـاولا تعريـف ars poetica [117]

(١١٧) <فن الشعر>، هي قصيدة كتبها هوراس حوالي عام ١٩ قبل الميلاد، ينصح

الخاص به،

يقولون أن اوليسيس، التَعِب من الدهشات
بكى فرحا حين رأى ايثاكاه ثانية
بسيطة خضراء. الفن كما تلك الايثاكا
من خضرة سرمدية، لا من مجرد دهشات

نحـن أيضا يمكننـا أن نتخيّل – لِمَ لا؟ – أن اوليسيـس، مثل دانتي في المطهـر، كان قـادرا، من خلال رغبتَـه العاشقة، على تحويـل السايرانات وأغنيتهـن. يمكننا تخيّله، (تَعِباً من الدهشات)، قارئـا الشبح، وصوته أو صمتـه، كشيء شخصـي متفرّد. يمكننـا تخيّله مترجما لغـة السايرانات الكونية الى لسان فريد وحميم يؤلف فيه بعدئذ سيرة ذاتية شاملة، ماضيا، حاضرا ومستقبلا، قصيدة مرآتية يتعرّف فيها اوليسيس، ويكتشف أيضا، ذاته الحقيقية.

ربما هذه هي الطريقة التي يعمل بها كل الأدب.

فيها الشعراء حول فن كتابة الشعر والدراما. «فن الشعر» مارست تأثيرا كبيرا على الآداب الاوربية وخاصة الأدب الفرنسي، والهمت الشعراء والكتّاب عبْر العصور.

الجزء الخامس
القارئ المثالي

أخيرا خطرت لها افكارا نيّرة. (لماذا، إنه كتاب مرآة، بالطبع! لو وضعته أمام مرآة، ستظهر كل الكلمات بشكلها الصحيح ثانية).

«عَبْر المرآة» الفصل ١



ملاحظات بخصوص تعريف القارئ المثالي

(دعينا نسمعها)، قال همبتي دمبتي. (أستطيع تفسير كل القصائد التي أخترِعت يوما - والكثير جدا من تلك التي لم تُختَرع بعد).

«عبر المرآة» الفصل ٦

القارئ المثالي هو تماما الكاتب قبل أن تتجمع الكلمات على الصفحة.

القارئ المثالي وُجِد في اللحظة التي تسبق الابداع.

القرّاء المثاليون لا يعيدون بناء قصة: إنهم يعيدون خلقها.

القرّاء المثاليون لا يتبعون قصة: أنهم يشاركون بها .

برنامج كتاب أطفال شهير على محطة البي بي سي يبدأ دائما بالمقدّم سائلا، (أتجلسون مرتاحين؟ إذن لنبدأ).

القارئ المثالي هو أيضا الجالس المثالي.

في الرسوم يظهر القديس جيروم منحنيا على ترجمته للكتاب المقدّس، مصغيا الى كلمة الله. على القارئ المثالي ان يتعلّم كيف يصغي.

القارئ المثالي هو المترجم، القادر على تشريح النصّ، سلخ الجلد، تقطيع اللب الى شرائح، متابعا كل شريان وكل وريد، ومن ثم يوقِف كائنا واعيا جديدا بالكامل على قدميه. القارئ المثالي هو ليس محنط حيوانات.

عند القارئ المثالي كل الوسائل هي مألوفة.

عند القارئ المثالي كل المزحات هي جديدة.

(على المرء أن يكون مخترعا كي يقرأ جيدا). رالف والدو ايمرسون.

للقـارئ المثالي قابليـة غير محدودة على النسيـان ويمكنه أن يصرف من الذاكـرة معرفـة أن دكتور جيـكل ومستر هايـد هما واحـد وهما نفس الشخص، أن جوليان سوريل سينتهي مصيره الى قطع رأسه، أن إسم قاتل روجر آكرويد هو فلان.

القارئ المثالي لا يعير أهمية لكتابات بريت ايستون ايليس.

القارئ المثالي يعرف ما يعرفه الكاتب وحده بالحدس.

القـارئ المثـالي يدمّر النص. القـارئ المثالي لا يأخـذ كلمات الكاتب كحقيقة مسلّم بها.

القارئ المثالي هو قارئ تراكمي: كل قراءة كتاب تضيف طبقة جديدة لذاكرة القصة.

كل قـارئ مثالي هو قارئ تَشارُكِيّ ويقرأ كما لو أن كل الكتب كانت عملا لمؤلف واحد غزير الانتاج.

لا يمكن للقرّاء المثاليين أن يضعوا معرفتهم في كلمات.

بعيد غلق الكتاب، يشعر القرّاء المثاليون بأنهم لو لم يقرأوه لكان العالم أفقر.

للقارئ المثالي إحساس هائل بالفكاهة.

القرّاء المثاليون لا يحسبون أبدا عدد كتبهم.

القارئ المثالي هو سخي وجشع على حد سواء.

القارئ المثالي يقرأ كل الأدب كما لو كان غفلا من الإسم.

القارئ المثالي يروق له إستخدام المعجم.

القارئ المثالي يقيّم الكتاب من خلال غلافه.

بقرائته كتاب من قرون ماضية، يحسّ القارئ المثالي بنفسه خالدا.

لم يكن باولــو وفرنشيسكا قارئيَن مثاليين.بما أنهما إعترفا لدانتي انهما بعد قبلتهمــا الأولى كفّا عن القراءة. القرّاء المثاليون يمكنهم تبادل القبلات ومن ثم مواصلة القراءة. حب واحد لا يقصي حبا آخر.

القــرّاء المثاليــون لا يعرفون أنهم قرّاء مثاليون حتــى يكونوا وصلوا الى نهاية الكتاب.

القــارئ المثــالي يقاسم أخــلاق دون كيخوتــه، رغبة مــدام بوفاري، شهــوة «امــرأة من باث»[118]، الــروح المغامرة لاوليسيســ، طبع هولدن كولفيلد[119]، على الأقل أثناء القراءة.

القــارئ المثالي يطأ السبيل الممهد. (قارئ جيد، قارئ هام، قارئ فعّال ومبدع هو معيد قراءة). ڤلاديمير نابوكوف.

القارئ المثال هو شِرْكيّ.

القارئ المثالي يحفظ للكتاب وعد النشور.

روبنسون كروزو هو ليســ قارئا مثاليا. هو يقرأ الكتاب المقدس بحثا عن أجوبة. القارئ المثالي يقرأ بحثا عن أسئلة.

كل كتاب، جيد أو رديء، له قارئه المثالي.

القارئ المثالي يقرأ كل كتاب، الى حد معين، كسيرة ذاتية.

القارئ المثالي ليس له جنسية محددة.

أحيانــا، علــى الكاتب الإنتظار قــرون عديدة لإيجــاد القارئ المثالي. إستغرق بليك ١٥٠ سنة كي يجد نورثروب فراي.

---

(١١٨) واحدة من « حكايات كانتربري « لجوفري تشوسر.

(١١٩) بطل رواية «حارس في حقل الشوفان» لجَي دي سالنجر.

قــارئ ستاندال المثالي: (أنا بالكاد أكتب لمئــة قارئ، لكائنات تعيسة، محِبة وفاتنة، غير اخلاقية أو مرائية، يطيب لي أن أرضيها؛ أنا بالكاد أعرف منهم واحد او إثنين).

القارئ المثالي يعرف ماذا يعنى أن يكون تعيسا.

القرّاء المثاليون يتغيرون مع الزمن. القارئ المثالي ذو الأربعة عشرة عاما الــذي يقــرأ «عشرون قصيدة حــب» لنيرودا لا يعود قارئــه المثالي في سن الثلاثين. تُفقِد التجربة بريق قراءات معينة.

بينوشيــت الــذي حظر «دون كيخوتــه» لأنه إعتقد انهــا تحرّض على العصيان المدني، كان هو القارئ المثالي لذاك الكتاب.

القارئ المثالي يمكن أن يضل تائها في جغرافية الكتاب.

علــى القارئ المثــالي أن يكون راغبــا، لا بتعطيل الكفــر فحسب، بل بإحتضان إيمان جديد.

القارئ المثالي لا يفكّر أبدا: (ماذا لو)..

الكتابة على الهوامش هي علامة على القارئ المثالي.

القارئ المثالي يريد ان يهتدي.

القارئ المثالي مُتَلوِّن بلا حياء.

القارئ المثالي يمكن أن يقع في حب واحدة من شخصيات الكتاب.

القــارئ المثالي لا تهمه المفارقــة التاريخية، الحقيقــة الوثائقية، الصحة التاريخية، الدقة الطوبوغرافية. القارئ المثالي ليس اركيولوجياً.

القارئ المثالي منتهِك عديم الشفقة للقواعد والضوابط التي يضعها كل كتاب لنفسه.

(ثمــة ثلاثــة أنواع من القــرّاء: النوع الأول، يستمتع مــن دون تقييم؛

الثالــث، يقيّــم مــن دون إستمتــاع؛ النوع الآخــر في الوسط، يقيّــم أثناء الاستمتــاع ويستمتع أثناء التقييم. الفئــة الأخيرة تعيد حقا انتاج عمل من الفــن بشكل جديــد؛ أعضاءها ليسو كُــثراً). غوتــه، في رسالة الى يوهان فريدريش روشليتز.

القــرّاء الذيــن إرتكبوا الانتحار بعــد قــراءة «Werther» [«آلام الفتى فيرتر»] لم يكونوا مثاليين بل قرّاء مفرطي العاطفة لا غير.

القارئ المثــالي يتمنى الوصول الى نهاية الكتاب وعدم نهايته أبدا على حد سواء.

القارئ المثالي ليس بَرِماً أبدا.

القارئ المثالي لا تهمه الأجناس الأدبية.

القارئ المثالي هو (أو يبدو) اكثر ذكاءً من الكاتب؛ ليس للقارئ المثالي بهذا مأخذا على الكاتب.

سيأتي زمن يعتبر كل قارئ نفسه قارئا مثاليا.

مقاصد الله ليست كافية لانتاج قارئ مثالي.

الماركيــز دو ســاد: (أنــا أكتــب فقط للقادريــن على فهمــي، وهؤلاء سيقرأوني من دون خطر).

الماركيز دو ساد على خطأ: القارئ المثالي هو دائما في خطر.

القارئ المثالي هو بطل رواية.

بــول فاليري: (مثال أدبــي: الإدراك أخيرا أن الصفحة لا يجب أن تملأ بشي آخر سوى <القارئ>).

القــارئ المثالي هو الشخص الذي لا يمانــع الكاتب بقضاء امسية معه، مع كأس من النبيذ.

لا يجب الخلط بين قارئ مثالي وقارئ إفتراضي.

الكتّاب ليسو أبدا قرّاء كتبهم المثاليين.

يعتمد الأدب، لا على قارئ مثالي، بل على ما يكفي من قرّاء جيدين.

كيف تعلّم بينوكيو القراءة

(وأنا كذلك)، همست الملكة البيضاء. (وسأفشي لك بسرّ - أستطيع قراءة كلمات رسالة واحدة! أليس <هذا> رائعا؟ على أي حال، لا يصيبنك الاحباط. ستتعلمين مع الزمن).

«عَبْر المرآة» الفصل ٩

قرأت «مغامرات بينوكيو» لكارلو كولودي أول مرّة منذ سنين عديدة في بوينس آيرس، عندما كنت في الثامنة أو التاسعة من العمر، بترجمة اسبانية هلامية مع الرسوم الأصلية بالأبيض والأسود لأنريكو ماتزانتي. رأيت بعدها بوقت وجيز فيلم ديزني وكنت منزعجا أن أجد عددا وافرا من التغييرات: سمك القرش المربوء الذي يبتلع غبّيتو يصبح في الفيلم الحوت مونسترو؛ الجندب، بدلا من الإختفاء والظهور من جديد يُمنح الاسم جيميني ويظل يلاحق بينوكيو بنصائح جديدة؛ غبّيتو النَكِد يتحول الى رجل عجوز لطيف مع سمكة ذهبية تدعى كْليو وقط يدعى فيغارو. والكثير من الحلقات التي لاتُنسى كانت مفقودة. لا في أي مكان في الفيلم، على سبيل المثال، قام ديزني بوصف بينوكيو (كما فعل كولودي في واحد من أشد المشاهد، برأيي، كابوسية في الكتاب) وهو يشهد على موته الخاص به عندما، بعد رفضه تناول الدواء، يأتي أربعة أرانب (سود كالحبر) لحمله في تابوت أسود صغير. في نسختها الأصلية، مرور بينوكيو من الجسد الخشبي الى الجسد من لحم ودم كان، بالنسبة لي، له إثارة البحث الذي تقوم به آليس في طريقها للخروج من الغابة أو

بحث اوديسيوس عن محبوبته ايثاكا. بإستثناء النهاية: حين، في الصفحات الختاميــة، يُكافأ بينوكيو ليصبح (صبي وسيم بشعــر بني كستنائي وعينين زرقاوين مشرقتين)، فرحت لكنني أحسست على نحو غريب بعدم الرضا.

لم اكــن أعرف وقتذاك، لكن أعتقــد أنني أحببت «مغامرات بينوكيو» لأنهــا كانت مغامرات عــن التعليم. ساغا الدميــة المتحركة هذه هي قصة تعليــم مواطــن؛ المفارقة القديمــة لشخص يريد الدخــول الى مجتمع بشري عــادي بينما يحاول في الوقــت ذاته إكتشاف مَنْ يكــون هو حقا، كيف يبدو لا في عيون الآخرين بل في عينيه هو. يرغب بينوكيو أن يكون <فتى حقيقيا> لكن لا مجرد أي فتى، لا نسخة صغيرة متمردة من مواطن مثالي. يريــد بينوكيــو ان يكون ما هو حقــا تحت الخشب المصبــوغ. لسوء الحظ (لأن كولــودي أوقف تعليم بينوكيو بعد فترة قصيرة من هذا الظهور)، هو لم ينجــح أبدا في ذلك. بات بينوكيو فتى صغير طيــب تعلّم القراءة، لكن بينوكيو لم يصبح قارئا أبدا.

منذ البداية، يقيم كولــودي صراعا بين بينوكيو المتمرد والمجتمع الذي يريد أن يغدو جزءً منه. حتى قبل أن يكون بينوكيو منحوتا على شكل دمية متحركــة، يتكشَّف بينوكيو عن قطعة مــن الخشب متمردة. هو لا يصدّق أنه (يُــرى أو يُسمَع) (شعــار الأطفال في القرن التاســع عشر) ويثير نزاعا بــين غبيتو وجاره (مشهد آخر يُحذَف على يد ديزني). عندئذ تنتابه سورة غضــب إذ لا يجــد ما يأكله ســوى بضعة أجاصات، وحــين يغلبه النعاس ينــام بجانب الموقــد ويحرق كلا قدميه، فيتوقع مــن غبيتو (ممثل المجتمع) أن ينحــت له قدمــين جديدين. جائع وأشــلّ، لا يرضــى بينوكيو المتمرد علــى نفســه أن يبقى جائعا ومعوّقا في مجتمع مــن واجبه ان يوفر له الطعام والعنايــة الصحية. لكن بينوكيو يعي أيضا أن مطالبه من المجتمع يجب أن تُرَد بالمثل. وهكذا بتلقيه الطعام وقدمين جديدتين، يقول لغبيتو، (كي أردّ

لك جميل كل ماصنعت من أجلي، سأبدأ بالذهاب الى المدرسة فورا).

في مجتمع كولودي، المدرسة هي المكان الذي يبدا فيها المرء بإثبات أهليته للمسؤولية. المدرسة هي ساحة تدريب من أجل أن يصبح الشخص قادرا على (ردّ جميل) إهتمام المجتمع وعنايته. هذا ما أوجزه بينوكيو: (اليوم، في المدرسة، ساتعلّم القراءة في الحال، غدا سأتعلّم الكتابة، وبعد غد سأتعلم الحساب. إذن، بمهارتي سأكسب الكثير من المال، وبأول نقود تكون في جيبي سأشتري لوالدي جاكيتا صوفيا جميلا. لكن عمّا أتحدث أنا، صوف؟ سأجلب له واحدا كله من الذهب والفضة، بأزرار من الالماس. وهذا الرجل الفقير يستأهله فعلا، لأنه، في آخر الأمر، في سبيل شراء الكتب وتعليمي ظل بقميص قصير الكمّين... في برد الشتاء!) لأنه من أجل شراء كتاب قراءة لبينوكيو (كتاب أساسي للحضور الى المدرسة) كان غبيتو باع جاكيته الوحيد. غبيتو رجل فقير، لكن في مجتمع كولودي، التعليم يتطلب تضحية.

إذن، الخطوة الأولى لتصبح مواطنا هي أن تتعلم القراءة. لكن ماذا يعني هذا؟ (أن تتعلّم القراءة)؟ أشياء كثيرة:

● أولاً، العملية الميكانيكية لتعلّم شفرة المخطوطة التي تُخزَن فيها ذاكرة المجتمع.

● ثانيا، تعلّم بناء الجملة التي تعمل هذه الشفرة وفقها.

● ثالثا، تعلّم كيفية الكتابة في شفرة كهذه يساعدنا على معرفة أنفسنا والعالم المحيط بنا، بطريقة أساسية ابداعية وعملية.

أنه هذا التعلّم الثالث الأكثر صعوبة، الأكثر خطراً، والأكثر قوة هو التعلّم الذي لن يبلغه بينوكيو ابدا. ضغوطات من شتى الأنواع - غوايات يغريه بها المجتمع للإبتعاد عن نفسه، سخرية وغيرة من زملائه التلاميذ،

التوجيـه المتحفظ من معلميـه الاخلاقيين - خلقت لبينوكيـو سلسلة من عقبات تقريبا لا تُذلّل كي يصبح قارئا.

القـراءة هي نشاط كان دائمـا يُنظر اليه من قبل اولئك الذين في الحكم بحماسـة فاتـرة. لا بمحض الصدفة كانـت القوانين، في القرنـين الثامن عشر والتاسع عشر، ضـد تعليم العبيد القراءة، حتى للكتاب المقدس، لأنه (وهذا صحيح) يمكـن لأي أحد يقرأ الكتاب المقدس أن يقرأ أيضا كرّاسة إبطاليـة[١٢٠]. الجهود والحيَل التي يبتكرها العبيـد لتعلّم القراءة هي برهان كافٍ على العلاقة بين الحريـة المدنية وسلطة القارئ، وعلى الخوف الذي تثيره تلك الحرية وتلك السلطة في الحكّام من كل صنف.

لكـن في المجتمـع الـذي يدعـى ديمقراطيا، قبـل إحتمـال أن يكون تعلّـم القراءة محترما، تكـون قوانين ذلك المجتمع ملزمـة بإشباع عدد من الحاجـات الأساسية: الطعام، السكـن، العناية الصحية. في مقال مثير عن المجتمـع والقـراءة، كان لكولـودي هـذا القوله حول جهـود الجمهورية الايطاليـة لإنجاز نظام تعليم إلزامي في ايطاليا: (كما أرى أنا، شغلنا أنفسنا حتـى الآن بالتفكير برؤوس الطبقات أكثر مـن التفكير بمعداتهم التي هي معـوزة ومعانية. دعونـا الآن نفكّر أكثر قليلا حول المعـدات). بينوكيو، الذي الجوع ليس غريبا عليه، هو من الواضح واع بهذا المطلب الأساسي. تخيّل ما يمكن أن يفعله لو كان يملك مئة ألف قطعة نقدية وأصبح جنتلمانا ثريـا، لتمنى لنفسه مسكنا جميلا بمكتبة (مترعة بالفواكه الملبّسة بالسكر، بالفطائر، بكعك اللـوز، والبسكويت المدوّر المحشّو بالكريما المخفوقة). الكتب، كما يعـرف بينوكيو جيدا، لا تشبع معـدة جائعة. عندما يقذف

---

(١٢٠) مؤيدة لمبدأ إبطال الاسترقاق.

رفاق بينوكيو المشاكسين كتبهم عليه فتخطئ الهدف وتسقط في البحر، تهرع مدرسة من الأسماك الى السطح فتقضم بحذر الصفحات النَديّة، لكنها سرعان ماتندم فتبصقها، (هذه ليست لنا، نحن إعتدنا أن نأكل طعاما أفضل بكثير). في مجتمع تكون فيه حاجات المواطنين الأساسية غير مشبعة، تكون الكتب غذاءً شحيحا؛ وإن أستخدمت بشكل خاطئ، يمكن أن تكون سلاحا مميتا.

حتى لو أقام مباشرة نظاما لتلبية هذه المطالب الأساسية وأسّس نظاما تعليميا إلزاميا، فإن المجتمع يتيح لبينوكيو إرباكا من هذا النظام، إغراءات بالتسلية من دون فكر من دون جهد. أولا في شكل <ثعلب> و<قط>، اللذين يقولان لبينوكيو أن المدرسة تركته أعمى ومقعدا، ثم في خلق <بلاد المرح>، التي يصفها صديق بينوكيو لامبويك بهذه الكلمات المغرية: (لا توجد هناك مدارس؛ لا يوجد هناك معلمون؛ لا توجد هناك كتب... ذاك هو نوع المكان الذي يجذبني! ذاك هو المكان الذي يجب أن تكون عليه كل البلدان المتحضرة!) الكتب، وهذا صحيح تماما، مرتبطة في ذهن لامبويك بالصعوبة، والصعوبة (في عالم بينوكيو كما في عالمنا) إكتسبت معنى سلبيا هو لم يكن لها دائما. التعبير اللاتيني <per ardua ad astra>، <عَبْر الصعوبات نطول النجوم>، هو تقريبا غير مفهوم بالنسب لبينوكيو (كما بالنسبة لنا) حيث ان كل شيء يُتوقع أن يكون سهل المنال وبأقل نفقة ممكنة.

لكن المجتمع لا يشجّع على هذا البحث الضروري عن الصعوبة، فهذا يتصاعد بالتجربة. ما أن عانى بينوكيو من أول بلاياه وقَبِل بالمدرسة وغدا تلميذا جيدا، حتى بدأ الفتيان الآخرون بالهجوم عليه لأنه كان

في نظرهم ما ندعوه اليــوم <nerd>[١٢١] ويسخرون منه لأنه (ينتبه الى المعلم). (أنت تتكلم مثل كتاب مطبوع!) كما يقولون له. يمكن للغة أن تسمــح للمتكلم ان يبقى على سطح الأفكار، متفوها بملاحظات مبتذلة وشعــارات دوغماتيــة بالأسود والأبيض، ناقلا رسائــلِ أكثر من معاني، راميــا الثِقــل المعرفي على المستمــع (مثل (أتعرف ما أعنــي؟)). أو أنها يمكــن أن تحاول إعادة خلق تجربة، تضفي شكلا على فكرة، تستكشف في العمق لا على السطح فقــط حدسا بإلهام. بالنسبة للفتيان الآخرين، هــذا التمييز هو غير ظاهــر. بالنسبة لهم، واقــع أن بينوكيو يتكلم (مثل كتاب مطبوع) هو كاف لوسمه باللامنتمي، بالخائن، بالمنعزل في برجه العاجي.

في النهاية، يضع المجتمع في طريق بينوكيو عددا من الشخصيات التي تؤدي مهمة الموجهــين الاخلاقيين، كما فيرجيل في إستكشافه حلقات الجحيم لهذا العالم. الجندب، الذي يهرسه بينوكيو على الجدار في فصل سابــق والــذي يبقى حيا بمعجــزة ليساعده بعد فصــول عديدية تالية في الكتـــاب، الجنيــة الزرقاء التي ظهــرت لبينوكيو أول مــرّة <فتاةً صغيرة بشعــر أزرق> في سلسلة من لقائات كابوسيــة؛ سمكة التُنّ، فيلسوفة رواقية تقول لبينوكيو، بعد أن إبتلعهما سمك القرش، أن (إقبلْ بالوضع، وإنتظرْ حتى يهضمنا القرشــ). لكن كل هؤلاء المعلمون تركوا بينوكيو لمعاناته، راغبين عنِ رفقته في لحظات كآبته وضياعه. لا أحد منهم وجّه بينوكيــو كيف يفكــر حول حالته هو، لا أحد شجعــه على إكتشاف ما يعنيه بأمنيته أن (يغدو فتى). كما لو أنهم يستشهدون بكتب مدرسية من

(١٢١) تُكتب أيضا < nurd >، وهي تدل على شخص مضحك أو جدير بالازدراء يفتقر الى المهارات الاجتماعية او مولع بالدراسة على نحو مضجر. [اوكسفورد]

دون إستنباط قراءات شخصية، هؤلاء الأشخاص الرزينون هم مهتمون فقــط بالشكل الاكاديمي للتعليم الذي تكون فيه الصفة المنسوبة للأدوار – معلــم مقابــل تلميذ – وافية بالغرض الذي يقــوم على أساسه التعليم. كمعلمــين، هم بلا نفــع، لأنهم يعتقدون أنهم مسؤولــون أمام المجتمع فقط، لا أمام التلميذ.

برغم كل هذه الارباكات – اللهو، السخرية، الهجْر – نجح بينوكيو في تسلّق أول درجتــين من سلّم التعليم في المجتمع: تعلّم الألفباء وتعلّم قراءة سطح النص. وعند هذا يتوقف. حينئذ تصبح الكتب وسيلة محايدة لتطبيــق الشفرة التي تم تعلمها في سبيــل استخلاص اخلاق تقليدية من النص. المدرسة هيأته لقراء البروباغندا.

لأن بينوكيو لم يتعلم القراءة في العمق، الدخول في كتاب واستكشافه للوصــول أحيانا الى حدود بعيــدة، فهو سيجهل دائما واقــع أن مغامراته الخاصة به لها جذور أدبية عميقة. حياته (هو لا يعرف هذا) هي في الواقع حياة أدبية، مركّبة من قصص قديمة يمكنه فيها ذات يوم (حين يتعلم القراءة حقيقــة) التعرّف علــى سيرة حياته. وهذا يَصْدق علــى كل قارئ مثقف. «مغامــرات بينوكيــو» ترجّع صدى تعــدد الأصوات الأدبيــة. انه كتاب حــول بحث أب عن إبن وبحث إبن عن أب (حبكة ثانوية لـ «الاوديسا» سيكتشفهــا جويس فيما بعد)، حــول التفتيش عن الذات، كما في المسخ الجسدي لبطل ابوليوس في «الآس الذهبي» والمسخ السايكولوجي للأمير هــال في «هنري الرابــع»؛ حول التضحيــة والخلاص، كمــا تعلمناها في القصصــ التي تدور حول مريم العــذراء وساغات اريوستو؛ حول طقوس

العبـور[١٢٢] الطرازيدئيـة، كمـا في الحكايـات الخرافية لبـيرّو (بترجمة كولـودي) أو في الكوميديا ديللارتي[١٢٣] الدنيويـة؛ حول الرحلات في المجهـول، كما في العروض التاريخية لمستكشفي القـرن السادس عشر وكمـا في دانتـي. بما أن بينوكيو لا يرى في الكتـب مصادرا للإلهام، فأن الكتب بالمقابل لا تعكـس له تجربته الخاصة به. فلاديمير نابوكوف، معلّماً تلاميذه كيف يقرأون كافكا، أشار لهم ان الحشرة التي تحوّل اليها غريغور سامسـا هـي في الواقـع خنفساء بجناحـين، حشرة تحمـل جناحين تحت ظهرهـا المدرّع، ولو قـدّر لغريغور إكتشاف هذه الاجنحـة، لكان قادرا علـى الهرب. ثم يضيف نابوكوف، (الكثير مـن الناس نموا مثل غريغور، غير واعين أنهم أيضا يملكون أجنحة ويمكنهم الطيران).

كذلـك بينوكيـو سيظل غير واع لو عثر على <المسـخ>. أقل ما يمكن لبينوكيـو فعلـه، بعد ان يتعلّم القـراءة، هو ترديد أقـوال الكتاب المدرسي كالببغـاء. إنـه يتَمَثّل الكلمات على الصفحة لكنـه لا يهضمها. الكتب لا تصبح حقا كتبه لأنه يظل، عند نهاية مغامراته، عاجزا عن توظيفها لتجربة نفسه وتجربة العالم الـذي حوله. تعلّم الألفباء يقوده في الفصل الأخير الى ان يُولـد داخل هوية بشرية والى النظر الى الدمية التـي كانها برضا مسلٍّ. لكـن في كتاب آخر لم يكتبه كولودي أبـدا، لا بد أن يبقى بينوكيو يواجه المجتمـع بلغة خياليـة أمكن للكتـب أن تعلمه إياها عـبْر الذاكرة، تداعي

---

(١٢٢) (انثروبولوجيا) هي الطقوس التي تجري بمناسبة العبور من حالة سابقة أو وضع سابق الى حالة لاحقة أو وضع جديد، مثل تغيّر الوضع الاجتماعي أو تطور جنس الفرد (التحوّل الجنسي)، والمناسبة الاجتماعية الأكثر شيوعا هي البلوغ.

(١٢٣) الكوميديا المرتجلة أو الملهاة المرتجلة، شكل مسرحي ايطالي ازدهر في اوربا من بداية القرن ١٦ الى أواخر القرن ١٨.

الخواطـر والمعاني، الحدس، المحاكاة. مـا بعد الصفحـة الأخيرة، يكون بينوكيو في النهاية جاهزا لتعلّم القراءة.

تجربة بينوكيـو في القراءة السطحية هي بالضبط العكس لتلك التجربة لبطـل (أو بطلـة) طـوّاف آخر. في عـالم آليس، تكـون اللغـة معادة الى غموضهـا الأساسي الثرّ وأي كلمـة (وفقا لهمبتي دمبتي) يمكن أن تُكتب لقـول مـا يتمنى ناطقها قولـه. رغم أن آليس ترفض إفتراضـات جزافية كهـذه (لكن <مجد> لا تعنـي <مناقشة دائرة بشكل جيـد>، تقول له)، فـإن هذا النظام المعرفي غـير المقيّد هو المعيار في عـالم آليس. بينما يكون معنـى قصـة مطبوعة في عالم بينوكيـو غير غامض، في عـالم آليس يعتمد معنى <Jabberwocky>(١٢٤)، على سبيل المثال، على مشيئة قارئها. (قد يكون من المفيد أن نتذكّر هنا أن كولودي كان يكتب في زمن كانت اللغة الايطاليـة فيه موحّدة رسميا للمـرة الأولى، من إختيار بين عدد لا يحصى مـن اللهجات، في حـين انكليزية لويس كارول تمّ لهـا أن <تتثبت> منذ زمن طويل ما جعلها آمنة نسبيا ضد النقض والشك).

حين أتحـدث عن <تعلّم القـراءة> (بالمعنى الأكمل الـذي أشرت اليه سابقـا)، فأنا أعني شيئا يقع بـين هذين الاسلوبين أو الفلسفتين. يستجيب بينوكيـو للبنى السكولاستية(١٢٥)، التي كانت، حتى القرن السادس عشر، منهـج التعليم الرسمي في اوربا. في الصـف المدرسي السكولاستي، كان المطلـوب أن يُعَـدّ التلميذ للقراءة بطريقـة تمليها التقاليـد، وفقا لتعليقات

(١٢٤) لغة مبتكَرة أو بلا معنى؛ هراء. [اوكسفورد]

(١٢٥) الفلسفة النصرانية السائدة في القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة، وبُنيت على منطق ارسطو ومفهومه لما وراء الطبيعة ولكنها إتسمت، في اوربا الغربية خاصة، بإخضاعها الفلسفة للاهوت ومن أبرز رجالها توما الاكويني الذي حاول أن يقيم صلة عقلانية بين العقل والدين. [المورد]

نقدية مثبّتة كانت تعتبر ذا نفوذ. نهج همبتي دمبتي هو غلو في التفسيرات الانسانيــة، وجهة نظــر ثورية طبقا لهــا يجب على كل قــارئ الإنشغال بالنص على طريقتــه الخاصة. حدّد امبرتو ايكو على نحو نافع هذه الحرية كاتبا أن (حدود التفسير تتماكن مع حدود الفطرة السليمة)؛ التي يمكن ان يجيب عليهــا همبتي دمبتي، بالطبع، أن ما هو فطرة سليمة بالنسبة له ربما لا يكــون فطرة سليمة بالنسبة لايكــو. لكن بالنسبة لأغلب القرّاء، مفهوم <الفطرة السليمة> يُبقي على وضوح معين مشترك لا بد أن يكفي. <تعلّمُ القــراءة> هو إذن كيف يمكنك ان تجعل من النصّ نصّك الخاص بك (كما يفعل همبتي دمبتي) وأيضا تستطيع إدراك كيف يفعل ذلك الآخرون (كما يمكــن أن يوحي بذلك معلم بينوكيــو). في هذا الحقل الملتبس بين التملك والإدراك، بين الهوية المفروضة من قبل الآخرين والهوية المكتشفة من قبل المرء نفسه، يكمن، كما أعتقد، فعل القراءة.

هنــاك مفارقة حادة في نواة كل نظام مدرسي. يحتاج المجتمع الى نقل معرفة شفراته الى مواطنيه كي يصبحوا فعّالين فيه، لكن معرفة تلك الشفرة - التي هي أقوى من شعار سياسي، اعلان، كتيب تعليم ابتدائي - تمكّن نفســ المواطنين من الشــك بالمجتمع، من كشف شــروره ومحاولة تغييره. في كل نظــام يدور حوله المجتمــع تكمن إمكانية التدمــير، نحو الأفضل أو الأســوأ. لهــذا، المعلم، الشخص المعــيّن من المجتمــع لكشف النقاب لأعضائــه الجدد عن أسرار مفرداته المشتركة، يغــدو في الواقع مغيّرا النفس ذاك المجتمــع، يغــدو سقراطاً قادر على إفساد الشبــاب، شخصا عليه من جهــة أن يحرّض على التمــرّد والعصيان المدني وفــن الشك النقدي ومن جهة أخرى عليه أن يخضع لقوانين المجتمع الذي عيّنه في منصب المعلم - الخضوع حتى الى حد تدمير الذات، كما هو الأمر مع سقراط. المدرس هو حبيس للأبد في الرباط المزدوج: التعليم لجعل التلاميذ يفكرون بطريقتهم

الخاصة، والتعليم وفقا لبناء اجتماعي يفرض كابحا على التفكير. المدرسة، في عـالم بينوكيو كمـا في عالم معظمنا، هي ليسـت ساحة تدريب يصبح فيها الطفـل أفضل وأكثر معرفة بل هي مكان تلقـين لعالم من الناضجين، بتقاليـده، بمتطلباتـه البيروقراطيـة، بإتفاقاته الضمنيـة، ونظامه المتحجر. ليس ثمة شيء يدعى مدرسة للفوضويين، ومع هـذا، كل معلم، الى حد مـا، يجب ان يدرّس الفوضوية، يجب أن يعلّم تلاميـذه الشك بالقواعد والقوانـين، البحث عن تفسيرات في العقائـد، مواجهة الأشياء المفروضة دون الخضـوع للأحـكام المسبقـة، المطالبة بالحق من أصحـاب السلطة، إيجـاد مكان يمكنهـم فيه التعبير عن أفكارهم الخاصـة بهم، حتى لو أدّى ذلك الى معارضة المعلم نفسه، وفي النهاية التخلّص منه.

في المجتمعات التي من البديهي ان يكون فيها العمل الفكري ذو هيبة، كمـا في العديد من المجتمعات البدائية في أرجـاء العالم، للمعلم (الزعيم، الشامان[126]، المرشد، حافظ ذاكرة القبيلة) مهمة أسهل في تحقيق إلتزاماته، بمـا أن أكثر الفعاليات في تلـك المجتمعات خاضعة لعمل التعليم. لكن في أغلـب المجتمعـات، ليس للعمل الفكـري هيبة البتـة. الميزانية المخصصة للتعليـم هي اول من يواجه التقليص؛ معظم زعماءنا هم بالكاد متعلمون؛ قيمنا الوطنية هي اقتصادية صرفة.

الـولاء الكلامـي الكاذب لمفهـوم معرفة القـراءة والكتابـة والكتب محتفـى به رسميا، لكن مدارسنا وجامعاتنا تمسي على نحو مؤثر ساحات تدريب للقوة العاملة، بدلا من أماكن يُشجَّع فيها على الفضول والتفكير. (فكِّـرْ أقل، إعملْ أكثر) كانت هـي الرسالة الموجهة في ٢١ تموز ٢٠٠٧

(١٢٦) كاهن يستخدم السحر لمعالجة المرض ولكشف المخبّأ وللسيطرة على الأحداث. [المورد]

مــن كريستين لاغــارد، التي كانت حينذاك وزيــرة المالية في عهد نيكولا ساركــوزي. (لدينا في مكتباتنا مــا يكفي للحديث عنه لقــرون قادمة)، تقــول مدام لاغــارد. (هذا هو السبب الذي يجعلنــي أقول لكم: كفاكم تفكـيرا، شمّروا الآن عن سواعدكــم). في فرنسا كما في أي مكان آخر، أضحــى شعارنــا، مثــل ذاك الشعــار لماركة لابتــوب معينــة، (أسرع من التفكير)، صفة، كانت مدرسة بينوكيو بلا ريب ستصادق عليها. التضاد هو فعّال، بما أن التفكير يتطلب زمنا وعمقا، وهما الخاصيتان الجوهريتان لفعل القراءة.

التعليم هو عملية صعبة، بطيئة، ميزتان أصبحتا في عصرنا نقيصتين بدلا من كلمتي مديح. يبدو من المستحيل تقريبا إقناع الكثير منّا اليوم بفضائل البــطء، والجهــد المُرَوَّى فيه. ومع هــذا، سيتعلم بينوكيــو فقط لو لم يكن في عجلــة على التعلّم، وسيغدو فــردا كاملا فقط عبْر الجهد الذي يقتضي التعلّــم ببطء. سواء في عصر كولودي عصر النصوص المدرسية الببغائية أو في عصرنــا عصر الوقائع المتقيــأة اللامتناهية تقريبا التــي في متناول يدنا، من السهــل نسبيا أن نتعلم على نحو سطحي، نتابــع مسلسلا كوميديا، نفهم ونعلن عن مزحة، نقرأ شعارا سياسيا، نستخدم كومبيوترا. لكن في سبيــل أن نذهب أبعد وأعمق، أن يكون لدينــا الشجاعة لمواجهة مخاوفنا وشكوكنا وأسرارنا الخفيــة، أن نرتاب بعمل المجتمع في ما يتعلّق بأنفسنا وبالعــالم، في سبيل أن نتعلّم ونفكّــر، نحن بحاجة الى تعلّم القراءة بطرق أخــرى، علــى نحو مختلف. قد يكــون بينوكيو تحــوّل الى صبي في ختام مغامراته، لكنه في الآخِر ظلّ يفكّر كما دمية.

تقريبــا كل شــيء حولنا يشجعنا علــى أن لا نفكــر، أن نكون قانعين بالفطــرات السليمة، بلغة دوغماتية تقسّم العالم بإتقان الى أبيض وأسود، خير وشر، هم ونحن. هذه هي لغة التطرّف، نابتة في كل مكان هذه الأيام،

مذكّرة إيانا أنها لا تختفـي. لصعوبات التفكير حول المفارقات والأسئلة المفتوحة، حول التناقضات والنظـام الشواشي، نحن نستجيب بالصراخ القـديم جدا لكاتـو السنسور[١٢٧] في مجلس شيـوخ روما، (Carthago! delenda est) (قرطاجـة يجب أن تُدمَّر!) - الحضارات الأخرى يجب أن لا تعرف التسامح، الحوار يجب أن يُستبعَد، القواعد يجب أن تُفرَض بالإقصـاء والمحق. هذا هو صراخ العشرات مـن الزعماء المعاصرين. هذه لغة تتظاهر بالتواصل لكنها ببساطة، بهيئات مختلفة، ترهب؛ انها لا تتوقع جوابا بإستثنـاء صمت مذعن. (كن منصفا وطيبـا)، تقول الجنية الزرقاء لبينوكيـو في النهاية، (وستكون سعيدا). الكثير مـن الشعارات السياسية يمكن أن تُختزَل الى هذه القطعة التافهة من النصيحة.

الخـروج من تلـك المفردات المحـدّدة التي يعتبرها المجتمـع (منصفة وطيبـة) الى مفردات أوسـع، أغنى، والأهم من كل شـيء، اكثر غموضا هو أمر مرعب، لأن هـذه المملكة الأخرى من الكلمات ليس لها حدود وهي مرادفة للفكر، العاطفة، الحدس. هذه المفردات اللامتناهية مفتوحة أمامنـا لو وفّرنا وقتا وقمنا بجهد إكتشافهـا، وخلال قرون عديدة قادمة يكون لها كلمات مشكّلة من التجربة في سبيل أن تعكس لنا التجربة، أن تسمح لنا فهم العـالم وذواتنا. إنها أعظم وأكثر ديمومة من مكتبة بينوكيو المثاليـة من الحلوى لأنها تشملها، مجـازا، ويمكن أن تفضي اليها، حقيقة، بالسمـاح لنا بتخيّل طـرق يسعنا فيها تغيير مجتمع يمـوت فيه بينوكيو من الجـوع، مضروبا مستغَـلا، منكَرا عليه حالـة الطفولة، يُسـأل أن يكون مطيعـا وسعيدا بطاعتـه. التخيّل يعنـي تبديد الحواجـز، تجاهل الحدود، تدمـير الرؤى عن عالم مفروض علينـا. رغم ان كولودي كان عاجزا عن

(١٢٧) المسؤول عن إحصاء السكان وعن مراقبة الأخلاق في روما الجمهورية.

منح دميتـه هذه الحالة النهائية من إكتشاف الـذات، عَرِف هو بالحدس، كما أعتقـد، إمكانيات قواه التخيلية. حتى عند الجـزم بأهمية الخبز أكثر مـن أهمية الكلمات، فهو عَرِف جيـدا أن كل أزمة مجتمع هي في النهاية أزمة مخيلة.

كانديد في سانسوسي

(أردت فقط أن أرى ما كانت تبدو عليه الحديقة).

«عبر المرآة» الفصل ٢

باعثنا الأول هو كشف معنى ما ندركه حولنا، كما لو أن كل شيء في الكون يحمل معنى. لا نحاول فقط أن نحلّ شفرة نظام الاشارات المبدَعة لذلك الغرض – مثل الألفباء، الهيروغليفية، البكتوغراف[١٢٨]، الاشارات في الحياة الاجتماعية – بل أيضا الأشياء التي تحيط بنا، وجوه الآخرين وصورتنا المنعكسة الخاصة بنا، الطبيعة التي نتحرك خلالها، أشكال الغيوم والشجر، تغيّرات الجو، طيران الطيور، أثر الحشرات. تقول الاسطورة أن الكتابة المسمارية، واحدة من أقدم الأنظمة الكتابية التي نعرف، أُخترِعت بنسخ طبع قدم العصفور الدوري على طين الفرات قبل خمسة آلاف سنة، طبع لا بد أنه لم يكن يبدو لاسلافنا البعيدين مجرد علامات عَرَضية بل كلمات من لغة غامضة وسماوية. نحن نضفي أمزجة على الفصول، نعلّق أهمية على مواقع جغرافية، قيم رمزية على حيوانات. سواء أكنّا متعقبي آثار، شعراء، أو شامانات، كنّا نعرف بالبديهة من المكشوف في الطبيعة كتابا لانهائيا كنا فيه، مثل كل الأشياء الأخرى، مكتوبين، لكننا كنا أيضا مجبرين على قرائته.

---

(١٢٨) نسبة الى pictography (الكتابة بالصور): صورة أو حرف هيروغليفي يمثل فكرة، أو شيء مكتوب بهذه الرموز. [المورد]

لـو أن الطبيعة كتـاب، فهي كتـاب لامتناهي، على الأقـل بقدر سعة الكـون نفسه. الحديقـة، إذن، هي نسخـة مصغّرة لـذاك الكون، نموذج ممكـن فهمه لذاك النصّ اللانهائي، مفسّر طبقا لقدراتنـا المحدودة. وفقا للمدراش، وضع الله الإنسان في جنائن عدن (كي يُلبِسه ويعنى به)، لكن (ذلك يعني فقط أنه سيقرأ هناك التوراة وينفّذ وصايا الله). الطرد من الجنة يمكن أن يُفسّر كعقاب على قراءة غير صحيحة على نحو مقصود.

الجنائنيـة والقـراءة تربطهمـا علاقـة قديمـة. في عـام ١٢٥٠، تخيّلَ مستشـار كاتدرائية آمين، ريشار دو فورينفال، نظـام فهرسة كتب مبني علـى نموذج جنائنـي. قارَنَ مكتبته ببستان حيث يمكـن لأقرانه المواطنين أن يقطفـوا (فاكهـة المعرفـة)، وقسّمهـا الى ثلاثة أحواض زهور مطابق لثلاث فئات رئيسية: الفلسفة، ما يدعي بالعلوم المربحة، واللاهوت. كل حوض مقسّم بـدوره الى عدد من قطع أرض أصغـر (areolae) تشتمل على خلاصة لموضوع الكتـاب. يتحدث فورنيفال عن <فِلاحة> جنينته ومكتبته معا.

ليس مستغربا أن يحمل فعل <cultiver> في الفرنسية هذين المعنيين: معنى <زَرَعَ> ومعنى <دَرَس>.

عنايـة المـرء بحديقتـه وعنايتـه بكتبـه يقتضيـان، في معنـى كلمـة <cultivar>، علـى حد سـواء، الاخلاص، الصبر، المثابـرة، وإحساس عـال بالنظـام. cultivar هـي البحث عن الحقيقـة المخبـأة في الفوضى الواضحـة للطبيعة أو للمكتبة، وتحويل صفاتها الملازمة الى صفات مرئية. عـلاوة على ذلك، في كلتا الحالتين، الحقيقة هي موضوع مراجعة. يجب ان يكـون الجنائني والقارئ كليهما راغبـين بتغيير الغرض طبقا لحالة الجو الخارجيـة أو الداخلية، بالخضوع الى نتائـج الاكتشافات الجديدة، بإعادة

التنظيـم، بإعـادة النظر، لا وفقـا لفكرات مستبدة طاغية بـل تجربة يومية وشخصية.

الى مـدى معين، الثـورة الفرنسية هي نتيجة لفقـدان الثقة في الحقائق المطلقة. بدلا من التمسّك بتلك التصنيفات الميتافيزيقية الشاملة التي تحكم حيـاة البشر، أو تلـك الأفكار التي تلغـي التجربة، أو تلـك الشخصيات ذات السلطـة السماويـة التي لها الحـق في السيطرة علـى الأفراد، يفضّل فلاسفـة حركة التنويـر الفرنسية الجدل حول ما دعـاه امانويل كانط فيما بعـد (الضرورة المطلقة): أن كل فعـل إنساني، في أفضل حالاته، يجب أن يصبـح من حيث المبدأ قانونا شاملا. مسعـى حميد، وإن يكن مستحيلا، في ما يتعلّق بما كتبه، فيما بعد بقرن من الزمان، روبرت لويس ستيفنسون: (مهمتنا في الحياة ليست هي النجاح، بل مواصلة الفشل بروح مرحة).

كان فولتير سيتفق مع هذا. فولتير، فيلسوف التنوير بالذات، تمنى لنا أن نتصرّف كما لو كنـا نحن، لا القدير الأعلى، مسؤولون عن نتائج أفعالنا. بالنسبـة له، كل فعـل بشري يعتمد على آخـر. (كل الأحداث مرتبطة مع بعضـ في أفضل العوالم الممكنة)، يقول الفيلسوف بانغلوس لكانديد[١٢٩] في نهايـة مغامراتـه. (لـو لم تفقد خِرافـك في الأرض الطيبـة آلدورادو، لمـا كنت هنا تـأكل الفستق والليمـون الحلو). وعلى هـذا يجيب كانديد بحكمة، (أحسنت القول، لكننا يجب أن نحافظ على ترتيب حديقتنا).

الحديقة إذن هـي عملنا، المسرح الذي يعرض مهننـا الأساسية، طبيعة متحولـة الى موقع ننجز فيـه مهامنا الانسانية المقسّمـة. الدرويش التركي

---

(١٢٩) بطل رواية بنفس الأسم، وهي رواية فلسفية خيالية من أشهر روايات الأديب والفيلسوف الفرنسي فولتير كتبها عام ١٧٥٩. ترجمها الى العربية عادل زعيتر عام ١٩٥٥.

الحكيـم، الذي يسألـه كانديد المشورة في نهايـة مغامراته، لا يعرف أو لا يعـير اهتمامـا لأي شيء يجري في العـالم (على سبيل المثـال، أن وزيرين اثنـين ومفتي واحد كانوا شنقـوا في القسطنطينية)، ولا هو مهتم بالأسئلة الميتافيزيقيـة حـول سبب وجودنا أو مسائل الخير والشـر. (ماذا علينا إذن أن نفعـل؟) يسأل بانغلوس بقلق. (عليـك بالصمت)، يجيب الدرويش. إصمـت وإفعـل. (وُلِـد الإنسـان للفعـل، كما النـار تنـزع الى الصعود والأحجـار الى السقـوط. أن لا يأتي بفعـل وأن لا يوجد هما شيء واحد للأنسان). كمـا يجادل فولتير باسكال. والى مـكان أبعد: (دعونا نعزّي النفسـ بعدم معرفتنا العلاقة التي يمكـن أن توجد بين عنكبوت وحلقات كوكـب الزهرة، ودعونا نواصل فحص ذلك الذي يكمن في نطاق فهمنا فقط).

لفحص الطبيعة، علينا بالتالي جعلها سهلة المنال، منحها شكلا وتناسقا يمكن أن يُـدركا بإحساسنا. ونحن نواجه نظامـا مفاهيميا لحديقة، يمكننا الادّعـاء أو الافتراض بقراءتها: إضفاء أهمية علـى أحواضها أو أقسامها، تجميع بنيان من مخططها، إستخراج قصة من سياق نباتاتها.

بهذا المعنى، كل حديقة هي لوح ممسوح، تصميم يتداخل مع تصميم، فصـل يعقب فصـل. دعونا نفكر، كمثال، بالحديقـة التي يجوس خلالها فولتير، أثناء الثلاثة اعوام من حياته في بروسيا: الحديقة الملكية سانسوسي. ظهرت سانسوسي الى الحياة في عام ١٧١٥ كحديقة مطبخ بُنيت على تلة خارج بوتسدام بأمر من الملك فريدريش فيلهلم الأول، وكانت تُعرَف على نحو تهكمـي بالماريلغارتن إشارة الى الحديقة النفيسـة للويس الرابع عشر في مـارلي. في ١٧٤٤، أضاف إبن فريدريشـ الملك فريدريش الثاني كَرْم وستة شرفات منقوشة لأشجار الخوخ والتين والنباتات المعترشة، كل شرفة مقسّمـة بثمان وعشرين نافذة زجاجية وستة عشـر من أشجار الطقسوس

على شكل أهرام. بعد عام واحـد، توسّعت الشرفات بإتجاه الجنوب نحو سهـل يوفر مساحات لثمانيـة أحواض زهور ونافـورة يرتفع فوقها تمثالا مذهبا للإلهة ثيتيس وخدمها. أضِيف بعد عقد من السنين تمثالَي سفينكس للنحـات فرانـز جـورج إيبنهش على الجانـب البعيد من الخنـدق المائي، الـذي يقـود الى قطعة من أرض زراعية، وفيما بعـد أيضا، إقيم متراس من الحصى متوّج بدزينة مـن منحوتات تمثل أطفالا لتفصل الحديقة الهولندية مـن أحواض الزهور المزودة بمصاطب عن المبنى النصف دائري ونافورته. خلـف المنطقة أقام الملك كهفا يحاكـي غروتو دي نبتونو الايطالي الشهير وبوابـة بشكل مسلّة، كل منهما بروضة صغيرة مـن الأزهار، بينما باتجاه الغـرب أنشأ بيت شـاي صيني، فولي[١٣٠] مبهج صممـه يوهان غوتفريد بويرنغ بين عامي ١٧٥٤ و١٧٥٧.

أحواض زهور، مجازات، روضات، نافورات، مجاميع نحتية، مجازات مسيّجـة، تتحد كلها لتشكّل منظرا طبيعيا قصصيا معقد. لكن في البداية، لم يكـن لحديقـة سانسوسي هدفـا آخرا سـوى التعبير عـن بساطة معينة كمكان سار ونافع في آن واحد، حديقة تشبه تلك التي كان الرب يتمشى فيهـا (كما يخبرنا سفـر التكوين) (في برودة المساء) هادئـة جدا، حدّ أن فريدريشـ الثـاني تمنّى (في عدة وصيـات) أن يُدفن فيهـا. نموذج حديقة كهذه هـو قديم جدا: في النصوص الأقدم لبـلاد وادي الرافدين لم يكن ثمـة اختلاف بين <بستان> و<حديقة>، حيث الوظيفة الجمالية لم تكن بالضرورة تباينية عن الوظيفة المنفعية.

في سانسوسـي، مـع ذلك، السكـن يلي الزراعة. بعد عـام واحد من

(١٣٠) بناء فخم مكلف لافائدة منه.

إنشاء البستان وبسبب جمال المنظر، بنى الملك له منزلا صيفيا على الموقع ليفيد مـن المشهد المبهج. ما كان مجرد نموذج لجنائـن عدن صار منسوخا بحلقـات معمارية جديـدة وحبكاتهـا الثانوية المرافقة، معقّـدة مضاعفة التطواف والمجازات الضيّقة. في السنوات التالية، أُضيف المزيد من المباني (مثل منازل الجنائنيـين والبيوت الزجاجية للبرتقال، التي تحوّلت فيما بعد الى مساكن للضيوف)، والى الشمال من الشلوز سانسوسي إقيمت خرائبا زائفة تبعا لمبدأ الإستعارات الباروكية في سبيل إخفاء خزّان المياه الذي يسقي نافـورات الحديقة. كانت الاستعـارات الحجرية تُخفـي على نحو محكم معناها الحقيقي: لكن مرة واحدة فقط إستمتع الملك بعروض المياه الراقصة، بمـا أن المكائن الثقيلة التي تشغّل النافورات لم تصبح جاهزة للعمل بشكل كامـل حتى القرن التـالي، عندما نُصّب محرك بخـاري لتزويدها بالوقود. لكـن بحلول ذلك الوقت كان الملك مات و لم تعـد حديقته المبتكرة على نحـو معقد تطابق الطراز السائد. بعد ثلاثة ملـوك، أعاد فريدريش الرابع تصميـم سانسوسي علـى طراز الحديقة الايطالية المزيّنـة من طريق هندسة المناظر الطبيعية التي نراها اليوم. الوثائق الأقدم يمكن أن تُلمَح تحت المباني، البساتين، والطرق الأكثر حداثة. كما في اللوح الممسوح، لا يختفي النص الأصلي على نحو تام أبدا.

حـين أقـام فريدريشـ الثـاني بستانـه في سانسوسـي، كان في الثانية والثلاثـين مـن العمـر. بزمن أبكـر بثمانية أصيـاف عندمـا كان شابا في الرابعـة والعشرين، بـدأ مراسلاته مع فولتير سائلا إيـاه أن يصبح مرشده. (في الكـون كله)، كتـب فريدريش بشعور فيّاض، (لا يوجد شخص لم تكـن معلمـه). كان فولتير أكبر سنـا من الملك بعشرين عامـا تقريبا وكان الفيلسوف الأكثر شهرة في اوربا في ذلك الزمن؛ لم يكن فريدريش سوى وريث شرعي لملكية اوربية ثانوية. أعجِب فريدريش بأفكار فولتير، بنثره،

بشعره، بمسرحياته، وفوق كل شيء، بواقع أنه كان فرنسيا. بعد سنتين، في ١٨٨٠، نشر كتيبا (بالفرنسية، مثل كل الواحد وثلاثين كتابا من كتاباته الواسعة) بعنوان «De la literature allemande, des defaults qu'on peut lui reprocher, quelle en sont les causes, et par quells moyens on peut les corriger» الذي يَسِم فيه لسانه المحلي مثل <à demi barbare>[١٣١]. كانت الثقافة، عند فريدريش، فرنسية بلا تردد.

كانت فترة شباب فريدريش متمردة. كان والده يرغب أن يصوغ الأمير على صورته هو، صورة Soldatenkönig [١٣٢]، محارب ورجل دولة صلب. عندما فشلت التجربة، حاول أن يدفعه الى التخلي عن حقوق وراثة العرش. في النهاية، إذ صَعِبَ عليه أن يتحمل مزيدا من الأهانات، فرّ الى باريس مع صديقه الملازم فون كاته. قُبِض على الشابين، وحُبِس فريدريش في غرفته، وتم إعدام فون كاته تحت نافذة الأمير. بدأ فريدريش عندئذ يدرك فضائل التظاهر. إشترى راحة نفسه بالتظاهر بطاعة والده، وصار يتفقد القوات، وتزوج إبنة أخ امبراطور النمسا ماريا تيريزا التي أخذ يزورها بعد ذلك مرة واحدة كل إثني عشرة شهرا، في يوم ميلادها. في السنوات القليلة السابقة لتسلّمه العرش، عاش في قصر راينزبرغ الذي أُعيد بناءه حديثا، يقرأ، يكتب، يؤلف الموسيقى، يعزف الفلوت، ويتراسل مع فولتير. كان فولتير فالستافه، وكما هال مع فالستاف، إنفصل فريدريش عن أستاذه حين إختار أن يقوم حقا بدوره كملك. حدث الانقطاع بين الرجلين عام ١٧٥٣، قبل ثلاث سنوات من بدء حرب السبع سنوات، التي وهبت فريدريش لقب <العظيم>.

---

(١٣١) < شبه أجنبي >، بالفرنسية في الأصل.

(١٣٢) < ملك جندي >، بالالمانية في الأصل.

لكـن من عـام ١٧٥٠ حتـى ١٧٥٣، كان فولتير مرشـد فريدريش، ومنح فريدريش فولتير وهم أن اسطورة الملك الفيلسوف يمكن لها حقا ان تكـون واقعا. مع الاطراء والوعد بالمـال، أغرى فريدريش فولتير بالمجيء الى سانسوسـي. هنا، عاش فولتير، كمضيفه، حياة هدوء، وانتظام وعِزلة، كمـا لو كان يتبع مبادئ عـدن المدراشية. (ماذا تفعل هنا في سانسوسي؟) سأله أحدهم مرة. (نصرّف فعل <يضجر>)، كان هو جوابه. عَمِل فولتير على كتاباته والتظاهر بأنه مريض. كان في الستين من العمر تقريبا.

دون أن يعـي ذلك فعلا، وهب فولتير فريدريشـ مبررا فلسفيا ليكون مـا كان هـو عليه. القصـر الصغير الذي يضـم إثنا عشرة غرفـة، بمكتبته، بمعرضـ رسومه وحجرة الموسيقـى، لكن فوق كل شـيء حدائقه، المبنية بدقّـة والمعتنـى بها بفـن، منحت الملـك وهمـا بالسلطة علـى كل قوى الطبيعة، متيحة له، بدلا من إستكشاف القوانين السرية والواسعة للطبيعة، أن يصـيّر غير المألوف مألوفـا، هذا يعني، أن يترجـم ويبسّط، أن يجسّر، يفسّـر، ويصقل. كي يكفل إستمرارية غـير مقطوعة بين القصر والحديقة، إستغنـى فريدريش، بالضد من نصيحـة المعماري جورج فنزسلاوس فون كنوبلـدورف، عن الطابق الأرضي. على هذا النحو، تفككت وتمازجت العلاقة بين الداخل والخارج، فغدا الداخل جزءً من قفر الطبيعة، والخارج مروَّضا بهذه العلاقة مع الداخل.

عَـرِف فريدريش بالحدس أننا نجعل المـكان إصطناعيا بمجرد أن نكون فيه. حضورنا (كمتجولين أو ساكنين) يؤنسن المنظر الطبيعي، وبينما تزيّن المروج المشذبة والمقلّمة أحواض الزهور المزينة بنقوش وأطر الشرفات التي هـي بالأساس غريبة وبرية، تؤكد هـذه الوسائل الاصطناعية ببساطة على الإرث الأصيـل لعدن، حـين جُعِل آدم سيدا علـى كل الأزهار والشجر، مـع إستثنـاء واحد شهير. مكان مزروع يبيّن يـد الإنسان - كثيرا، حدّ أن

زوّار سانسوسي كانوا يشتكـون أحيانا من أنهم لا يرون الأشجار بسبب كل الذهب والحصـى. البرية، بالمقابل، هي ذلك المـكان، كما قال الرب لأيوب، الـذي يسقط فيه المطر على الأرض التـي (لا إنسان فيها). البرية توجـد بفضل حضورنا: إنها كتـاب مغلق نصّه لا يرى النـور حتى يُفتَح ويُقرأ.

نحو نفس الوقت وفي أمكنـة أخرى، كان الجنائنيون يكتشفون ذات الفكـرة. هوراس والبول، كاتبا حول فنـان المنظر الطبيعي وليام كنت، لا حـظ أن (الفنان وثب على السياج فرأى أن كل الطبيعة هي حديقة). فعلَ وليـام كنت مـا كان سيفعله مارسيل دوشامب في بيئـة أخرى بعد قرون: إنه وضع إطاراً حـول الأشياء الجاهزة في الطبيعة. سمّى البرية حديقة لأنه ببساطـة كان هناك ينظر اليها، ومجرد أعاد ترتيبها من أجل تأثير أفضل، في إجـراء كان الكسندر بـوب يطلق عليه <رسم المنظـر الطبيعي>. صخرة نُقلت مـن مكانها، جدول حُرِّف مجراه، لكن المظهـر العام للحديقة بقي <برياً> بلا جدال. ضربة المعلم لوليام كنت كانت في العام ١٧٣٥ عندما زرع، برعاية الملكة كارولـين، شجرة ميتة في حدائق ريتشموند. قورنت هـذه البادرة علـى الفور بالطريقة التـي يتم بها الإستشهـاد بكتابات غير منسوبـة لأحد في الكثير من كتابات القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، في أعمال لورانس ستيرن.

بالتبايـن مع <إسترداد> البريـة لكنت في انكلترا، كانـت سانسوسي فريدريشـ نموذجـا للوسائل الاصطناعيـة الفرنسية، نتاجـا للعقل البشري. كانت برية كنت، الى حد ما، ردّا على مقت البيوريتانيين الانكليز للأشكال الهندسيـة في الحدائق، للأبنية المنطقيـة، التي، حسب رأيهم، تمنع الروح من العثـور على سبيلهـا الضيّق. سانسوسـي، من جانب آخـر، أذعنت للنزوة

الباروكيــة التــي نشأت مــع <الاصلاح المضــاد>[١٣٣]، لبديهــة أنه يمكن للحقيقــة أن تُكشــف جيدا في الاختباء، في الأشــكال الحلزونية واللولبية التي تضفي حضورا على فكرة بتطويقها. لو نظر باتجاه المكان، كان يمكن للزائــر أن يتبع الخطوط الدقيقة للحدائق المزوّدة بشرفات تشبه، خاصة في الشتاء حــين تكون التعريشات ظاهرة، صفوفــا صاعدة من رفوف كتب في مكتبة حلمية؛ قد يتمعّن المشاهــد للحظة بالممرات المطوّقة للروضات المنسّقــة، مستمتعا بالدوامات الملتفة التي تحيــط النافورة المركزية، متذكّرا القصص القديمة عن الآلهة المصوَّرة بالتماثيل. في كتابه «Essai sur les moeurs»، المكتــوب عــن سانسوســي، كان فولتير لاحــظ أنه (ليس في طبيعــة الإنسان الرغبة بما لا يعرف) وهــو لذلك إحتاج (لا الى طول زمن استثنائي فحســب بل أيضا ظروف مناسبة ليرتفع فــوق حالته الحيوانية). تسمح سانسوسي للزائر أن يفهم كيف يمكن للطبيعة أن تُدرَك، كيف يمكن أن تُقرأ مــن خلال نصوصها المنشورة الظاهــرة بجلاء في أحواض زهور مشفرة ومشاهــد مرتبة اعتباطيا، كيف يمكن أن تكون منعكسة في أبيات شعريــة وقطع موسيقية، كيف يمكــن أن تكون مفهومة عبْر رموز ووسائل إصطناعيــة باروكية، وبذلك تحفّز على رغبة شديــدة بمعرفة الطبيعة. على الأقل، كان ذلك هو القصد.

لكــن فريدريش أمسى محرَّرا من الوهم مع فولتــير المعلم، أو مع فولتير الرجــل، أو مع ذاك الجزء مــن نفسه الذي جعله وقــت شبابه المبكر يؤمن بوجود حكمة في الفــن وأن الروح تنأى بنفسها عن تأثير السلطة وقادرة

---

(١٣٣) <Counter-Reformation>، ويُعرَف أيضا بالاصلاح الكاثوليكي أو الإحياء الكاثوليكي، وهي حركة دينية نشأت في القرن ١٦ استهدفت اصلاح الكنيسة الكاثوليكية وفي نفس الوقت مناهضة الاصلاح البروتستانتي.

على إنجازات لا يمكن للجيوش الامبراطورية أن تقهرها. وضع هو كبريائه الشخصي أزاء كبرياء والده، وضع الهوية المثقفة، المهذبة لوريث العرش أزاء الهوية الطموحة، القاسية لفريدريش الأول. مثل الأمير هال، أدرك الأمير فريدريش فجأة أن (التيار الذي يجري في دمي / أمسى مقادا بالغرور والكبرياء: / لكنه الآن آب وإنحطّ في البحر، / حيث سيُمزَج مع المد الصاعد / وسيجري بمهابة ملوكية). من تلك المهابة لم يشأ فولتير أن يكون جزءً، وإن كان سيعترف في الـ «Memoirs»: (لم يسعني الا أن أنجذب اليه، لأنه كان سريع الخاطر، لبقا، ولأنه أيضا كان ملكا، وهذا كان دائما مبعث إغراء، بالنظر لضعفنا الانساني).

وفقا لنوفاليس، حين طُرِد آدم من جنة عدن، صارت البقايا المكسّرة من الفردوس منثورة في أرجاء الأرض، وذلك منشأ الصعوبة الكبيرة في التعرّف على الفردوس. كان نوفاليس يأمل أن تكون هذه الكِسر، بطريقة ما، متجمعة، هياكلها العظمية مملوءة. ربما فرديريش الشاب تسلّى بنفس الأمل مذ علمه فولتير أن يؤمن في الأهمية القصوى للفلسفة والفن اللذين سعى وراءهما، وبوجه خاص، بطريقة استقرائية، ليعرف العالم والحالة الانسانية. لكن رجل الدولة فريدريش الأكبر عمراً كان قليل الايمان بهذه المفاهيم المثقفة. بالنسبة للأمير التلميذ، كانت الحدائق، كما الكتب، قطع مرتبة من الفردوس، إنعكاسا لما نعرف عن العالم، عوالم اصطناعية كانت رغم كل شيء حية ومثمرة، فضاءات منسقة لمخيلتنا كي تطوف ولأحلامنا كي تتجذر، الوسائل التي نقلت بها فنوننا وبراعاتنا قصة الخلق. لو كان اللحم كله عشبا، كما يقول لنا الكتاب المقدس، لكان هذا التحذير يُقرأ أيضا إبتهاجا، كشفا عن إننا أيضا فينا قدرة العشب ونُبعَث الى الحياة صيفا بعد صيف، نقهر الموت حين نغطّي القبور الموحلة، نحيا حياة وافرة غزيرة ومنظّمة في أوراق عديدة كما تلك التي في كتب المكتبة الكونية. بالنسبة

للملك فريدريش الثاني في منتصف العمر، كان النظام السياسي فقط يبدو له مهما.

ومـع هذا، فلا بـد أن شيئا من تعليـم فولتير تجذّر في السـرّ. بعد أربع سنـوات من إنتصار روزباخ الذي كسب بـه فريدريش نعت <العظيم>، إرتدّ الملك الى طموحاته الأدبية المبكرة وألّف حكاية خرافية شعرية دعاها «Le Conte du violon» («حكايـة الكمـان»)، مدوّنـة على عجل في برسـلاو، بعيدا عن هدوء وجمال سانسوسـي، في الأيام الأخيرة من عام ١٧٥١، وتـروي قصة عازف كمان موهوب يُطلـب منه أن يعزف على ثلاثـة أوتـار فقط، ثم إثنـين، ثم وتر واحـد، وفي النهاية لا وتـر، بنتائج واضحة. تنتهي الحكاية على هذا النحو:

من هذه القصة، ربما
تدرك الآن هذه الحكمة:
مهما كان لك من براعة،
يبقى الفن ناقصا من دون وسيلة.

أبواب الفردوس

(هيا، سننال شيئا من المرح الآن!) فكرت آليس.

« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٧

واحـدة من أقـدم نُسَـخ «الحسناء والوحشـ»، التي رويـت باللاتينية علـى لسـان ابوليوس في وقت ما من القرن الثاني، هـي قصة أميرة يؤمرها الكاهـن أن تكون زوجة تنـين. خائفة على حياتها، لابسـة ثوب الحداد، مهجـورة من أسرتها، إنتظـرت الأميرة على قمة جبـل زوجها المجنّح. لم يظهر الوحش أبدا. بدلا من ذلك، رفعها نسيم وحملها الى الأسفل في واد هادئ، إنتصب فيه بيت من الذهب والفضة. رحّبت بها أصوات تتردد من العدم، وقدمت لها الطعام والشراب، وغنّت لها. عندما هبط الليل، لم يُوقَد ضـوء، وفي الظلمة أحسّت بشخص قريـب منها. (أنا حبيبك وزوجك)، قـال صوت، وعلى نحو غامض زاولها الشعـور بالخوف. عاشت الأميرة مع زوجها اللامرئي أياما عديدة.

ذات مسـاء، قالـت لهـا الاصـوات أن شقيقاتهـا يقتربن مـن البيت، باحثـات عنها، فأحسّت برغبـة شديدة في أن تراهنّ مـرة أخرى وتروي لهن عن الأشياء الرائعة التي حدثت. حذرتها الأصوات من الذهاب، لكن توقهـا كان عظيما جدا. منادية بأسمائهن، هرعت للقائهن. في البدء بدت الشقيقـات جد سعيدات، لكن ما أن سمعـن قصتها حتى بكين ووصفنها بالبلهاء لأنها سمحت لنفسهـا بأن تُخدع بزوج يتستر بالظلمة. (لا بد أن

فيـه شيء مرعب، يجعله لا يُظهر نفسه لـك في النور)، قلن لها، شاعرات بالأسى عليها.

في تلـك الليلة، وهـي تجهّز نفسهـا لكشف مرعب، أضـاءت الأميرة مصباح زيـت وتسللت حيث ينام زوجها. ما رأت لم يكن تنينا، بل شاب ذي جمـال عادي، يتنفـس بنعومة على وسادته. ملأتهـا البهجة، وكانت علـى وشـك إطفاء المصبـح حين سقطت قطـرة من الزيـت الساخن على الكتف الأيسر للنائم. إستيقظ، رأى الضوء، لم يقل كلمة واحدة وهرب.

يختفي ايروس[١٣٤] حين تحاول سايكي[١٣٥] أن تراه.

حـين كنت مراهقـا، أقرأ عـن ايروس وسايكـي ذات ظهيرة حارة في منزلنـا في بوينس آيرس، لم أؤمن بمغـزى القصة. كنت مقتنعا أن في مكتبة والدي غـير المستخدمة تقريبا، حيـث كنت أجد الكثير مـن المتع السرية، سأعـثر، وبصدفة سحرية، علـى الشيء المدهش الـذي لا يوصف والذي ينسـلّ الى أحلامي وكان هدف سخرية في ساحة المدرسة. لم يخب أملي. كنت لمحت ايروس خلال إستعراض «الى الأبد عنبر»[١٣٦]، في ترجمة بالية لــ «بيتون بليس»[١٣٧]، في قصائد معينة لفيديريكو غارثيا لوركا، في فصل عربة النوم من رواية «الملتزم» لا لبرتو مورافيا، التي قرأتها على نحو متقطّع في الثالثة عشرة من عمري، وفي «صداقات خاصة»[١٣٨] لروجيه بيريفيت.

---

(١٣٤) إله الحب عند الاغريق؛ يرد أيضا بمعنى الغرام أو الحب الجسدي.

(١٣٥) سايكي أو بْسِيشه: اميرة فاتنة الجمال أحبها كيوبيد (ميثولوجيا). [المورد]

(١٣٦) رواية لكاتلين ونسور(١٩٤٤)، حوّلت الى فيلم عام ١٩٤٧ أخرجه اوتو بريمنغر وقامت ببطولته ليندا دارنيل.

(١٣٧) رواية لغريس ميتاليوس (١٩٥٦)، تتحدث عن حياة ثلاث نساء، حولت الى فيلم عام ١٩٥٧ والى مسلسل تلفزيوني عام ١٩٦٤.

(١٣٨) الرواية الأولى للكاتب الفرنسي بيريفيت (١٩٤٤)، حوّلت الى فيلم عام

ولم يختف ايروس.

بعد سنتين من ذلك، عندما أصبحت قادرا على مقارنة قراءاتي مع إحساسي بيدي وهي تمر بخفة للمرة الأولى على جسد محبوبتي، كان عليّ الاعتراف أنه هذه المرة فقط، كان الأدب قاصرا. ومع ذلك ظلت إثارة تلك الصفحات الممنوعة حيّة. الصفات المتلهفة، الأفعال الوقحة ربما لم تكن مجدية في وصف عواطفي المشوّشة، لكنها نقلت اليّ، مباشرة، شيئا رائعا ومذهلا وفريدا.

هذا الفرادة، التي كنت سأكتشفها فيما بعد، تَسِم كل تجاربنا الأساسية. (نحن نعيش معا، نتصرّف وفق، نستجيب وفق، الواحد الآخر)، كتب آلدوس هكسلي في «أبواب الإدراك الحسّي»، (لكننا دائما وفي كل الظروف وحدنا. الشهداء يذهبون يدا بيد الى الأرينا[١٣٩]، إنهم يُعذَبون وحدهم. متعانقون، يحاول العشّاق بيأس أن يصهروا نشواتهم المعزولة في سموّ ذاتي وحيد؛ عبثاً. بطبيعتها ذاتها تكون الروح المتجسّدة محكومة بأن تعاني وتفرح في العزلة). حتى في لحظة الحميمية الأعظم، يكون الفعل الايروتيكي فعلا منعزلا.

عَبْر كل العصور، حاول الكتّاب أن يجعلوا من هذه العزلة عزلة مشتركة. عَبْر كل التصنيفات المتكلفة الاسلوب (مقالات حول آداب المعاشرة، نصوص بلاطات الحب القروسطية)، عبر كل الامثلة (حكايات خرافية، روايات، أشعار)، سعت كل ثقافة الى فهم التجربة الايروتيكية بأمل أنه ربما يكون القارئ قادرا، إن كانت مصوَّرة بإخلاص في كلمات،

١٩٦٤.

(١٣٩) المُجتلد: الجزء المتوسط (الخاص بالمتصارعين) من مدرّج روماني. [المورد]

أن يعيشهــا ثانية أو حتى يتعلمها، بنفس الطريقــة التي نتوقع بها من شيء معين أن يحفظ ذاكرة أو من نَصْب يبعث الميت حيا.

مــن المفاجــئ التفكــير كــم ستكون فاخــرة مكتبــة كونيــة تضم هذا الأدب الايروتيكــي المرتجى. ستضم، كمــا أتخيّل، الحوارات الافلاطونية التــي يناقش فيها سقــراط أنواع ومزايا الحــب؛ «Ars amatoria» («فن الحــب») لأوفيــد عن روما الامبراطوريــة، التي يعتبر فيهــا ايروس وظيفة اجتماعيــة، مثل آداب المائــدة؛ «نشيد الأناشيد»، التــي يصبح فيها حب الملــك سليمان والملكــة الســوداء لشيبا إنعكاســا للعالم الــذي حولهما، الكاماسوتــرا الهندوسية[١٤٠] وكتاب كاليانــا مالا[١٤١]، التي يُنظر فيها الى المتعة كونهــا عنصر جمالي. «كتاب ينبوع المحبــة» لآرسيبرست دي هيتا في اسبانيــا القرن الرابع عشر، الذي يدّعــي أن يستقي حكمته من مصادر شعبيــة؛ كتاب القرن الخامس عشــر «الجنائن العطــرة» للشيخ النفزاوي، الذي ينظم السلوك الايروتيكي طبقا لقانون اسلامي؛ الـ «Minnereden» الالمانيــة، أو الأحاديث الغراميــة القروسطية، التي يكون الحب فيها، شأنه شــأن السياســة، له خطابه الخاصــ به؛ استعارات مثــل <Roman de la rose> في فرنســا و«ملكة الجــن» في بريطانيا، التي يكتسب فيها الإسم التجريــدي <حب> مرة أخرى، كما إكتسب ايروســ، وجها إنسانيا أو ربانيا.

ستكــون هناك أعمال أخرى، حتى أكثر غرابة، في هذه المكتبة المثالية:

---

(١٤٠) نص هندي قديم وضعه الفيلسوف فاتسيايانا يتناول السلوك الجنسي وأوضاع ممارسة الحب.

(١٤١) هو كتيب الـ«انانغا رانغا» («مرحلة الحب») لمؤلفه كاليانا مالا وهو شاعر وكاتب هندي من القرن ١٥ أو ١٦.

روايـة «Clélie» ذات العشرة أجزاء (١٦٥٤ - ٦٠)، بقلم مدموزيل دو سكوديري، التي تشمـل على cart de tender[١٤٢]، خارطة تؤشر السبل الايروتيكيـة بمكافآتهـا وأخطارها؛ كتـاب الماركيز دو سـاد الذي دوّن، في فهرسـة مسهبة ومملـة، الانحرافات الجنسية التي يمكـن أن يخضع لها مجموعة من البشـر؛ الكتب النظرية لمعاصره القريـب شارل فورييه، الذي إبتكر مجتمعات طوباوية بالكامل تتركز حول الأنشطة الجنسية لمواطنيها؛ اليوميات الجميمة لجاكومـو كازانوفا، بنفينيتو تشيلليني، فرانك هاريس، أنايس نن، هنري ميللر، وجـون ريكي، الذين حاولوا جميعهم إستذكار ايروس في مذكرات سيريذاتية.

ملتـف في مقعد ذي مساند في مكتبة والدي وفي مقاعد أخرى، فيما بعد، في منازل لا يسعني تذكّرها كلها، وجدت أن ايروس واصل الظهور في كل أنـواع الأمكنـة غير المتوقعـة. برغم الطبيعـة الاستثنائية للتجارب الملمّح اليها أو الموصوفة على صفحات خصوصية، حرّكت هذه القصص مشاعري، أيقظتني، همست لي بأسرار.

قـد لا نشـترك بالتجارب، لكننا يمكن أن نشـترك بالرموز. وهي تُنقَل الى مملكـة أخرى، تُحوّل عن مواضيعها، تنجـز الكتب الايروتيكية أحيانا شيئـا من ذلك الفعل الخصوصي الأساسي، كما حين تصبح نشوات وآلام الرغبـة الايروتيكية مفردات مجازية واسعة عن اللقـاءات الصوفية. أتذكّر الإثـارة التي قـرأت بها، للمـرة الأولى، الاتحاد الايروتيكـي الذي يصفه القديس يوحنا الصليب.

أيتها الليلة التي كنتِ مرشدي!

---

(١٤٢) خارطة لبلاد خيالية تدعى تاندر. تمثل الخارطة الطرق صوب الحب وفقا لأدب الحذلقة الذي كان سائد في القرن١٧.

أيتها الظلمة التي عندي أحُب من زهو الصباح،

أيتها الليلة التي ضمّت المتيّم

الى عروسه الحبيبة

عاشق، منهمك بعاشق.

تركت نفسي تهلك

وجهي يضغط على جسد محبوبتي

كافّاً عن كل محاولة،

فتحررتُ من همومي كلها

رميتها وسط هذا الليلك كي تختفي.

ومـن ثم جون دون، الذي كان الفعل الايروتيكي والصوفي بالنسبة له هما أيضا فعل إستكشاف جغرافي:

أجيزي يديّ ودعيهما يجوسان

أمام، خلف، بين، فوق، تحت.

أه يا أمريكتي! يا أرضي البكر.

في زمن شكسبير، كانـت الايروتيكا المستعارة من المفردات الجغرافية أصبحت شائعة على نحو يكفي لأن يجعلها محاكاة تهكمية. في «كوميديا الأخطاء»، يصف العبد دروميـو السيراكوزي لسيده مفاتن خادمة شبقية تهيـم به - (إنها كروية، مثل الكـرة الأرضية؛ بإمكاني العثور على أوطان فيهـا) - ويواصل ليكتشـف آيرلندا في ردفيها، اسكتلنـدا في راحة يدها القاحلـة، أمريكا على أنفها، (مزيّنة بأكملهـا بالياقوت، العقيق، الصّفّير؛ كل غناها فريسةً للنَفَس الحار لاسبانيا).

وليـام كارترايـت، المؤلف الغامض مـن القرن السابع عشـر لـ «العبد

الملوكي» (مسرحيـة نالت الاطراء من شـارل الأول وبن جونسون معا)، جدير بأن يُتذكَّر بهذه الأبيات التالية، التي تُعيد الحب الروحي الى مصدره الأصلي:

كنت ذاك السفيه الذي كان يوما مهتاجا

ليمارس هذا الحب الرفيع

فإنحدرت من الجنس الى الروح، من الروح الى الفكر!

لكن بطيش بّعُدت من الفكر الى الروح، ومن ثم

من الروح حطّيت على الجنس ثانية.

بين الفينة والفينة، في قراءاتي العَرَضية، اجد أن صورة وحيدة يمكن أن تجعل من قصيدة غير قابلـة للنسيان. هذه هي أبيات ألّفتها شاعرة سومرية نحو العام ١٧٠٠ قبل الميلاد. تكتب:

حين اروح الى زوجي الشاب

سأغدو التفاحة

المتشبثة بالغصن،

الذي يحيط بالجذع،

بلحمي العذب.

في حـالات قليلـة، لا يحتاج الأمـر أكثر من حـذف وصف من أجل نقـل القوة الايروتيكية لذاك المحذوف. شاعر انكليزي مجهول كتب هذه الرباعيات الشهيرة جدا في وقت ما من العصور الوسطى المتأخرة:

أيمكن لرياح غربية، حين تهب،

أن تمطر الى أسفل مطرا خفيفا؟

رباه، ليت حبي كان بين ذراعيّ،

والى الفراش أعود ثانية.

النثر، مع ذلك، هو شأن آخر.

مـن كل أنـواع الأدب الايروتيكي، لاقى النثر، كمـا أعتقد، الأوقات الأصعـب. روايـة قصـة ايروتيكية، قصـة موضوعها يحجـب نفسه عن الكلمات وعن الزمن، لا يبدو فقط مهمة لا طائل تحتها بل مهمة مستحيلة. قـد يقـال أن أي موضـوع، في محض تعقيـده أو بساطته، يجعـل روايته مستحيلة، وأن كرسي أو غيمة أو ذكريات طفولة هي مواضيع لا يمكن ان تُذكَر أو تُوصَف مثلها مثل مواضيع ممارسة الحب، الحلم، الموسيقى.

ليس الأمر على هذا النحو.

لدينـا في أغلب اللغات مفردات متنوعـة وغنية تنقل على نحو معقول جدا، على يد شخص حِرَفي مجرّب، الأحداث والعوامل التي يكون المجتمع فيهـا مرتاحا، تنقل التحف الزينية التـي تمثل حيواناتها السياسية. لكن ذاك الذي يخاف منه المجتمع أو يفشل في فهمه، ذاك الذي يجبرني على التلفت خوفـا صوب باب مكتبة والدي، ذاك الـذي يصبح ممنوعا، حتى لا يمكن الاشارة اليه في العلن، لا يقدّم كلمات ملائمة يمكن مقاربتها. (كتابة حلم، التي تشابه المسار الحقيقي لحلم، بكل تناقضاته، غرابته، وتخبطه)، يشتكي ناثانيـل هوثورن في «مفكرات امريكية»، (مهمـة لم يحالف النجاح فيها أحد، حتى الآن). كان يمكنه قول الشيء نفسه عن الفعل الايروتيكي.

اللغـة الانكليزيـة، بوجه خاص، تجعل الأشيـاء صعبة لأنهـا ببساطة لا تمتلـك مفردات ايروتيكيـة. الأعضاء الجنسية، الأفعـال الجنسية تستعير الكلمـات لتعيينها أما من علـم البيولوجيا أو معجم الـذمّ. بطريقة تحليلية هادئة، أو فظة، الكلمات التـي توصف أعاجيب الجمال الجسدي وجذل المتعـة الجنسيـة تديـن، تطهّـر، أو تهـزأ بذاك الـذي يجـب أن يُحتفى به

بدهشة. الاسبانيـة، الالمانية، الايطالية، والبرتغاليـة تعاني من هذا الضعف نفسـه. الفرنسية هي، ربما، أكثر حظا بقليـل. كلمة <baiser> للجماع، تستعـير دلالتها من كلمة <قبلة>؛ كلمـة <verge> للقضيب، هي نفس الكلمـة لـ <قضيب من شجرة بتـولا>، التي بارتباطهـا بالأشجار تعطي <verger>، <بستـان>؛ <petit mort>، <مـوت صغـير>، للحظـة النشوة بعد بلـوغ ذروة التهيّج الجنسي، التي يكـون فيها للتربيتة الصغيرة – التـي تأخذ الأبدية من الموت لكنها تُبْقي على الإحساس السعيد بمغادرة العالم – قليلا من طبيعة الرَّجْفِ والرهس لـ <النكاح والنخس والقذف>. المهبـل في الفرنسية لا يحظى (ويا للدهشة) باحترام كبير كما هو الحال في الانكليزيـة، و<con> في الفرنسيـة تكاد لا تكـون أفضل من <cunt> في الانكليزيـة. كتابـة قصـة ايروتيكية بالانكليزيـة، أو ترجمـة قصة الى الانكليزيـة، تتطلب من الكاتب طرقا جديـدة وبارعة لإستخدام الوسيلة، كي يكون القارئ مقادا، ضد نوع من المعنى أو عبْر مخيلة مفصولة بالكامل عن اللغة، داخل تجربة كان المجتمع قضى فيها أن تبقى غير منطوقة. (نحن وضعنا الجنس)، قال مونتاني الحكيم، (في حدود الصمت).

لكن لماذا قررنا أنه يجب على سايكي أن تنتظر ايروس؟

في العـالم اليهـودي– المسيحي، حظْر ايروس يلاقـي قبولا في صوت القديسـ اوغسطين، صوت تردد عبْر العصـور الوسطى بكاملها وما زال يـرنّ، محرَّفـاً، في غرف هيئـات الرقابة في يومنا هذا. بعـد فترة شباب من فسـوق وعربدة (بإستخـدام هذه الكلمات الوعظيـة الدقيقة)، مفكراً في البحث عن حياة سعيدة، يصل اوغسطين الى إستنتاج أن السعادة النهائية، eudaemonia، لا يمكن بلوغها ما لم نُخضِع الجسد الى الروح، والى روح الرب. الحـب الجسدي، الايروسـ، هو شائن، والآمـور، الحب الروحي فقط، يمكن أن يهدي الى

الاستمتـاع بالرب، الى الأغابي[١٤٣]، المتعـة البالغة للحب نفسه التي تسمـو فوق الجسد والروح البشريين معا. بعـد قرنين من اوغسطين، عبّر القديسـ ماكسيموس القسطنطيني عن ذلـك بهذه الكلمات: (الحب هو تلك النزعة الخيِّرة للـروح التي لا تؤثر فيها شيئا سوى الوجود لمعرفة الله. لكن مـا من إنسان يمكنه بلوغ حالة كهذه من الحـب إن كان مرتبطا بأي شيء دنيوي. الحب)، يختتم القديس ماكسيموس، (مولود من النقص في الهـوى الايروتيكي). هذا بعيد جدا عن معاصـري افلاطون، الذين رأوا أيروس قوةً مُلْزِمة (بإحساس جسدي، حقيقي) تجمع الكون.

إدانـة الهوى الايروتيكـي، الجسد نفسه، تسمـح لأغلب المجتمعات البطريركيـة بوسـم المرأة بالإغـواء، كما الأم حـواء، المذنبـة بسقوط آدم اليومـي. لأنهـا محطّ لـوم، للرجل حق طبيعـي في السيطـرة عليها، وأي إنحـراف عن هـذه القاعدة – من قبل المرأة أو مـن قبل الرجل – هو قابل للعقـاب كفعل غـدر وخطيئة. أداة كاملـة للرقابة موجهـة لحماية الطرز البدئية للجنسانيـة الطبيعية كما حددها الرجل وكنتيجة، حين يكون كره النساء والهوموفوبيا[١٤٤] معا مسوّغـين ويُشجَّع عليهما، يُخصص للنساء واللوطيـين قواعدا مقيّدة ومنتقصة. (الأطفال: نحـن نستأصل جنسيانية الأطفـال من الحياة الاجتماعيـة، بينما نسمح بظهورهـا، في هيئات غير ضارّة كما تبدو، على الشاشة وفي صفحات مجلات الموضة – كما لاحظ غراهام غرين حين كتب نقدا عن أفلام شيرلي تمبل).

البورنوغـراف[١٤٥] يحتاج هـذا المعيار المـزدوج. في البورنوغراف،

(١٤٣) الحب المسيحي، المميّز عن الحب الايروتيكي أو الهوى البسيط. [اوكسفورد]
(١٤٤) بغض شديد ومتطرف ضد الجنسية المثلية والناس اللوطيين.
(١٤٥) الأدب أو الفن الأباحي.

لا يجب أن تكون الايروتيكا جزءً متمما لعالم يسعى فيه كلا الرجال والنساء، اللواطيون ومشتهو الجنس الآخر، الى فهم أعمق لنفسهم وللآخر. كي تكون اباحيا، يجب أن تكون الايروتيكا مبتورة من محيطها ومقيَّدة بتعريفات سريرية لذاك الذي هو محلّ إدانة. يجب أن يشمل البورنوغراف بأمانة حالة سويّة رسمية كي لا تتعارض مع أي غرض سوى الإثارة المباشرة. البورنوغراف - أو <الفسق> كما أعتيد تسميته - لا يمكن أن يوجد من دون هذه المعايير الرسمية. كلمة <licentious> (<فاسق>)، التي تعني <غير أخلاقي جنسيا>، جاءت من <license>، <ترخيص ممنوح> (في أن يحيد عن القواعد)، وذلك هو السبب في أن مجتمعاتنا تسمح للبورنوغراف، هي التي تحتضن مفاهيم رسمية عن السلوك <السوي> أو <المحترم>، بأن يوجد في بيئات محددة لكنها تضايق بحماسة التعابير الايروتيكية الفنية التي يعتبرها أصحاب السلطة محل ريبة. يمكن أن تُباع المجلات الجنسية ذات الصفحات البنية الناعمة بينما كانت «اوليسيس» عرضة للإتهام بالفحش؛ كانت تُعرَض أفلام الجنس الفاضحة، مثل «كيف تمارس الحب مع زنجي»، في دور السينما على بعد خطوات من دور أخرى محمية من الهجوم عليها تعرض «الإغواء الأخير للمسيح».

الأدب الايروتيكي هو هدّام؛ البورنوغراف ليس كذلك. البورنوغراف هو، في الواقع، رجعي، مضاد للتغيير. (في الروايات الاباحية)، يقول فلاديمير نابوكوف في نص ملحق برواية «لوليتا»، (يجب أن تُحدَّد الأحداث بجِماع من الكليشيهات. الاسلوب، البناء، الاستعارة لا يجب أن تلهي القارئ أبدا عن شهوته الفاترة). يتبع البورنوغراف تقاليد كل الأدب الدوغماتي - الكرّاسات الدينية، الكلام السياسي الطنّان، الاعلانات التجارية. الأدب الايروتيكي، إن كان ناجحا، يجب

أن يؤسس تقاليد جديدة، يضفي على الكلمات التي يدينها المجتمع معانٍ جديدة، ويمدّ القارئ بمعلومات عن معرفة هي بطبيعتها ذاتها يجب أن تبقى حميمية. هذا الاستكشاف للعالم من مكان مركزي وخصوصي صرف يمنح الأدب الايروتيكي قوته الهائلة.

عند الصوفيين، الكون برمته هو شيء ايروتيكي، والجسد برمته (بما فيه العقل والروح) هو موضوع لمتعة ايروتيكية. الأمر نفسه يمكن أن يقال عن كل كائن بشري يكتشف أن ليس القضيب والبَظْر هما مكان المتعة بل أيضا اليدين، الإست، الفم، الشَعر، اخمصي القدمين، كل إنج من أجسادنا المذهلة. ذاك الذي يثير جسديا وعقليا الحواس ويفتح لنا ما دعاه وليام بليك (أبواب الفردوس) هو دائما شيء غامض، و، كما نكتشف جميعا في النهاية، شكله أملته قوانين لا نعرف عنها شيئا. نحن نعترف بحبنا امرأة، رجل، طفل. لِمَ لا غزالة، حجر، حذاء، السماء في الليل؟

في رواية دي أتش لورانس «امرأة عاشقة»، مادة رَبرت بيركن للرغبة هي عالم النبات: (تضطجع وتتمرّغ في زهر الزنبق الغض البارد، الدبِق، تضطجع على بطنك وتغطي ظهرك بحفنات من عشب ندي جميل، ناعم كما النَفَس، ناعم وأكثر رقة وأكثر جمالا من لمسة أي امرأة؛ ومن ثم يخزّ فخذك الهلّب الأسود الحي لأغصان التَّنُّوب؛ ومن ثم تشعر بلسعة السَوْط الخفيف لشجرة البندق على كتفيك؛ ومن ثم تضغط بصدرك على جذع البتولا الفضي، تحس بنعومته، بخشونته، بعقداته وضلوعه الحيّة – هذا كان حسنا، كان كله حسنا جدا، سارّا جدا).

في رواية «زوجته القردة» لجون كوليمير، ايروس هو قردة شيمبانزي تدعى اميلي، يعشقها بجنون مدرس انكليزي، مستر فانيغاي: (<اميلي!> قال. <ملاكي! هواي! حبي!> عند هذه الكلمة الأخيرة، رفعت اميلي

عينيهـا، ومدت له يدها. تحت شعرها الطويل والضئيل لمح بشرة ارجوانية مزرقّة. داخل أعماق تينك العينين السوداوين الشهوانيتين، إنزلقت روحه بـلا صوت ترشاش. أطلقت بضع كلمات فاتنـة، بعجلة، بلغتها الخاصة. كانـت الشمعة، المذابـة جنب السريـر، تختنق بمسكة مـن قدمها الملتفة، وإستقبلت الظلمة، مثل تموّج في مخمل، آخر آهة سعيدة).

في «حاخـام باغان» لسينثيـا اوزيك، يكون ايروسـ شجرة: (عبثت أصابعـي في صدوع اللحاء الاسفينـي. ثم بسطتُ جبهتي على الشجرة، عانقتها بذراعيّ كي أقيسهـا. إتحدت يداي في الجانب الآخر. كانت نبتة رفيعة ناميـة، لم أعرف من أي فصيلة. بلغت الفرع الأسفل فقطعت ورقة وجعلت لسـاني يجوس خلال سطحها كي أعيّن شكلهـا: سنديانة. كان الطعـم دبقا ومرّا بكثافة. ثم وضعت إحدى يداي (الأخرى أبقيتها حول خصـر الشجرة، اذا جاز القول) في تشعُّب (المسمى أيضا على نحو مقزز ما بين الفخذين) ذاك الغصن الكبير السفلي والجذع الأنيق والصلب جدا، داعبت ذاك المفصل الاعجازي بتراخٍ، راح ينشط شيئا فشيئا).

هذا هو وصف ماريان أنجل للقاء حبي بين امرأة و<دب>:

لَعَقَ، جَسَّ. ربما كانت هي برغوثا يبحث هو عنه. لعق تصلب حلمتيها وفرك سرّتها. حرّكته متأوهة الى الأسفل.

أدارت وركها كي يسهل الأمر عليه.

(يا دب، يا دب)، همست، تلاعب أذنه. لسانه الذي كان قادرا على إطالـة نفسه كسمكة انكليس عثر على كل مواضعها السرّية. ولا يشبه أي بشـر عرفته من قبل، ثابر على متعتها. حين بلغت ذروة نشوتها، نشجت، فلعق دموعها.

والكاتـب الانكليـزي جَـي آر آكـيرلي يصـف بهذه الكلمـات حبه

لكلبتـه، تيوليـب: (ذهبت الى فراشي مبكـرا كي أتخلّص مـن هذا اليوم الكئيـب، لكنها جلست فورا بجانبـي، منتصبة قبالـة الوسادة، متحركة بسرعـة، لاعقة، لاهثة، منتقلـة، تنعم النظر في وجهـي: تشدّ على يدي. أيهـا المخلوق العذب، مـا أنا فاعل بك؟ بسطت يـديّ في العتمة وبلغت الحلمـات الصغـيرة... تجلس بإعتدال بينمـا تداعبها يـداي، تسطّحت أذنيهـا، ورأسهـا ينخفض، محدقة بعينين فارغتـين في الليل خلف النافذة. شيئا فشيئا، تسترخي، تهمد. شيئا فشيئا، ويداي فوقها، تنام).

حتى رأس الحبيـب المقطوع يمكن أن يصبح موضوعا ايروتيكيا، حين يجعل ستاندال ماتيلدا، في «الأحمر والأسود»، تبحث عن بقايا جوليان: (يسمع ماتيلدا تتحرك بعجل في أرجاء الغرفة. أوقدت عددا من الشموع. حـين إستجمـع فوكيه ما يكفي من قوة للنظر صوبهـا، رأى انها وضعت أمامها، فوق طاولة صغيرة من المرمر، رأس جوليان، وراحت تقبل جبينه).

مواجهـاً مهمة صنع فن من تنوّع مذهل من مواد ومواضيع، تصرّفات وإنحرافات، مشاعر ومخاوف؛ محدّدا بمفردات مصمَمة خصيصا لأغراض أخرى؛ ماشياً علـى الحافة الخطرة بين البورنوغـراف والعاطفية المفرطة، البيولوجيـا واللغة الشبِقـة، الحياء والافراط في التضمـين؛ مهدّدا من قبل مجتمعـات مصمِمة على الحفاظ على ارستقراطية السلطة المثبّتة عبْر القوى الرقابيـة للسياسـة، التعليـم، والدين، وكل هـذا من العجـب أن الأدب الايروتيكـي لم يبق فقط حيـا فترة طويلة بل غدا أكـثر شجاعة، أكثر ألقا، أكثر ثقة، منهمكا في عدد لامتناهٍ ومتعدد الألوان من مواضيع الرغبة.

إستـدراك: أنا أعتقد أن تجربـة القراءة، شانها شـأن تجربة الايروتيكا، يجـب أن تكون في النهاية مجهولـة. يجب أن نكون قادرين على الدخول الى الكتـاب أو الى الفراش كما دخلت آليس الى غابة المرآة، لانعود نحمل

معنـا أحكامـا مسبقـة عن ماضينـا ومتخلين مـن أجل تلـك اللحظة من الإتصال[146] عـن حيلنا الاجتماعية. قارئـين أو ممارسين الحب، علينا أن نكـون قادرين على فقد أنفسنـا في الآخر، في - بإستعارة صورة القديس يوحنـا - ما تحولنا اليه: قارئ في كاتـب في قارئ، عاشق في معشوق في عاشـق. (Jouir de la lecture)، (التمتـع بالقـراءة)، يقول الفرنسيون، الذين عندهم بلوغ ذروة النشوة والمتعة معبَّر عنها بكلمة شائعة وحيدة.

---

(١٤٦) " intercourse " تَرِد هذه الكلمة في المعجم أيضا بمعنى <جِماع>.

الزمن والفارس الحزين

(لو عرفتِ الزمن كما أعرفه أنا)، قال صانع القبعات، (لما تحدثت عن ضياعه).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٧

بعد ان بلغَت قصة دون كيخوته نهايتها تقريبا، يقول سانسون كاراسكو، المثقف المغرور الذي يؤمن بأنه يستطيع علاج كل هذا الجنون، أنه <فارس القمر الأبيض> ويجبر الجنتلمان العجوز، وهو يُقسِم أن زوجته أكثر جمالا بكثير من دولثينيا[١٤٧]، على تحديه في مبارزة. يهجم دون كيخوته على خصمه، لكنه يُصاب فيسقط على الأرض متألما بشدة، يسمع كاراسكو يقول أن سيعترف بفتنة دولثينيا الفائقة لو وافق هو، دون كيخوته، على الإنسحاب الى بيته لفترة عام كامل (أو الى أجل أقرره أنا). يوافق دون كيخوته المهزوم. تقع بضعة أحداث اضافية على الصفحات التالية، المزيد من الهلوسات والإفتتانات، لكن نتيجةً للوعد يعود دون كيخوته مع سانشو الى قريته ويطلب أن يؤخذ الى فراشه، حيث بعد اسبوع، إذ يصبح الونسو كيخانو مرة ثانية (كما يقول لنا المؤلف المُخَبَّل سيدي حامد بن نجيلي)، (يسلم الروح: أعني في القول، يموت).

سنة التعطيل المؤقت التي أجبر سانسون كاراسكو دون كيخوته على الوعد بها هي، بالنسبة لبطلنا، فترة من وقت لا يطاق. التوقف عن كونه

(١٤٧) دولثينيا دل توبوسو، حبيبة دون كيخوته وملهمته في رواية ثرفانتس.

دون كيخوتــه لعام واحد، أو حتى للحظة واحدة، يعني الطلب من الزمن أن ينقطــع. لا يستطيــع دون كيخوته الكف عن أن يكــون نفسه ويعيش حياته في آن واحد. دون كيخوته هو إبتكار من قارئه الخاص به، وعالمه، الحي على نحو مادي في كل وحشيته وعنفه، هو شيء يمكنه وحده معرفته عبْر نشاطه كقارئ. لا شيء يوجد بالنسبة لدون كيخوته لم يُقرأ سابقا، أو بالأحرى، لا شيء يوجد لا يبدأ ولا ينتهي في كتبه. وبالنتيجة، لا يستطيع دون كيخوته سوى تطبيق مغامرات قراءته، الاستمرار بالقصة التي غدت حياته، التصــرّف كفارس مسلح، لأنه حالما يتوقــف الونسو كيخانو عن قــراءة كتاب حلمه، فإن دون كيخوته يجب أن يموت. زمن دون كيخوته يتألف من اللحظات التي يمنحها إياه الونسو كيخانو.

يعيشــ دون كيخوتــه (كمــا يعــرف كيخانــو) بــين غــلافي سيدي حامــد: هــذه، بالنسبــة للقــارئ، هــي القصــة الحقيقية الوحيــدة، ولا يمكــن أن توجــد قصص منافســة أخــرى. لهــذا السبب لم يكــن إتفاقا أن تناقِش الشخصيــات في الفصــول الأخيرة مــن الجزء الثــاني الطبيعة الزائفــة لتتمــة «دون كيخوتــه» المنشــورة من قبــل افيلانيــدا بعد نجاح الجزء الأول لثرفانتســ من مغامرات الفارس. تصف الخادمة التيسيدورا، التــي تتظاهر بأنها ميتــة بسبب حبها من طرف واحــد للفارس العجوز، نزولهــا الى الجحيــم، قائلة أنهــا رأت هناك مجموعة مــن الشياطين تعبث بكتــب، مزّقهــا عمل افيلانيــدا الى أجــزاء صغيرة، (كتــاب سيئ جدا)، يقول واحد من الشياطين، (بحيث أنني لو حاولت أن أنتج بالقصد كتابا أســوأ لما نجحت). ولا هو إتفاق أيضا أنه حين يملي الونسو كيخانو رغبته ووصيته الأخيرة، يأمر منفذ وصيته الاعتذار للمؤلف الابوكريفاوي لأنه اتــاح فرصــة لكتابة (مثل هذا الهــراء الوافر والشنيع). مــا يلمّح اليه هذا الاعتذار هو أن كتاب افيلانيدا كان هراءً، لا الكتاب الذي يحمله القارئ

الآن بين يديه. رواية زائفة (زمن مضاع، مغالطات، أكاذيب عقيمة) ورواية حقيقية (تاريخ زمن حقيقي، تاريخ أشياء كما هي في الجوهر) لا يمكنهما ولا يجب أن يتعايشا. ودون كيخوته، المؤمن كما يبدو بالعِرافة والسحر، لا يسيء الفهم أبدا بالحقيقة واللاحقيقة. زمن دون كيخوته هو زمن العالم الحقيقي، الزمن الذي يمكننا إدراكه لأنه يمكننا روايته في قصة.

سنة التبطّل التي طلبها سانسون كاراسكو من دون كيخوته تنتمي الى زمن زائف، الى زمن اللاوجود. هذا هو الزمن الموصوف من قبل اولئك المحكوم عليهم بالجحيمين الواقعي والأدبي، زمن غير إنساني، ضرب من خلود ليس فيه شيئا، عدا الألم، له وجوده وتضيّع المعاناة كل شيء يسمح لنا بمنح أنفسنا هوية يمكن تمييزها. هو زمن بلا مرايا، أو زمن مرايا مزيفة لا تعكس سوى الفراغ، زمن الدعاية التجارية والسياسية التي تفسد وتذهل، زمن يكون المستهلك فيه مدرَّبا على ان ينسى ذاته الخاصة ويتحول الى آخر، يصبح شخصا يطابق رغبته بما هو سطحي، عديم الجدوى، عقيم لا غير. هذا هو الزمن الذي يتمناه لنا سحرة العالم المركنتيلي، كما العالم الذي، وفقا لدون كيخوته، سبّب لمكتبته الإختفاء (رغم أن المكتبة كانت في الحقيقة مسدودة بجدار على يد الرقيبين القس والحلاق): (لأن فنونه وآدابه علمته أنني مع الزمن ساخوض معركة منفردة مع فارس يفضّله هو ويجب ان اهزمه).

ضد هذا الزمن الزائف يجري زمن دون كيخوته، المتغيّر دائما في الأسطر التي ضمّها المجلد ذو الجزأين الذي أبدعه ثرفانتس. في هذا الزمن – الحقيقي، الغني، المليء بالأعاجيب – هنالك لنا، نحن قرّاءه، لحظة واحدة، رغم أنها ليست أكثر غموضا من لحظات أخرى كثيرة، هي على الأقل مذهلة ومربكة أكثر. هذه هي اللحظة التي ينسى القارئ فيها ميغيل دي ثرفانتس، المؤلف، والمؤمن فقط في حقيقة دون كيخوته.

الجميـع (حتى اولئك الذيـن لم يقرأوا كتابَـي ثرفانتس) يعرفون دون كيخوته. بالمقارنة معه، ثرفانتس هو تقريبا أشبه بالوهم، شخصية هامشية جـدا في الروايـة، متطفّـل يدلي بـين الحين والآخـر بتعليـق أو رأي عن الأحـداث، قارئ متمهـل إكتشف ذات يوم حزمة مـن أوراق في سوق توليدو وراح يترجمها، وبذلك اتاح لنا الاطلاع على مغامرات فارس لا يُنسـى. حتى الصفات الجسدية المميزة لثرفانتس تصبح مع الزمن صفات مخلوقـه، إغتصاب تأسس على نحو متين بحلـول القرن التاسع عشر حدّ أن رسامـي الصور التوضيحية للرواية رأوا المؤلف والبطل معا متطابقين. الفارسـ الحليق الذقن في الرسوم المبكرة يختفي ويظهر بدلا منه جنتلمان علـى صورة ثرفانتس: (وجه نسري [...] أنف معقوف [...] لحية فضية [...] أسنـان لا هي صغيرة جدا ولا هي كبيرة جدا، لأنه يملك ستة أسنان فقط، وهذه بقيت بشكل سيء ومرتبة على نحو أسوأ [...] البنية هي بين بـين، لا كبيرة جدا ولا صغيرة جدا [...] منحن قليلا عند الكتفين وبطئ الخطـى). هذا هو الوصف الذي يقدمـه ثرفانتس لنفسه في سن السادسة والستـين، كما لو أنه نَمى في شخصية دون كيخوته حين يصفه في الرواية : (يقارب عمر الخمسين [...] نحيل، هزيل الوجه [...] بندقي البشرة، مزاجي [...] وجـه قاسي الملامح، نحيف، كثير التجاعيد). يظهر الخلق الأدبـي الى الحياة في زمن الكتـاب، بينما يتلاشى المؤلـف ببطء في زمن كتابة التاريخ الأدبي، شبحا في بساتين البيئة الاكاديمية.

يُحتمَـل أن ثرفانتس حدس أن هذا سيكون قدره. في الفصل السادس مـن الجزء الأول، عندما يطهّر القس والحلاق مكتبة دون كيخوته قبل أن يسدّوها بجدار، ويعثران بجانب كتاب لوبيز مولدونادو «Cancionero» على الكتاب غير المنجز «Galatea» لميغيل دي ثرفانتس، تحدث المحاكمة الابتدائيـة لهـذه اللعبة المدوّخة. صـار ثرفانتس الآن موجـودا لأن دون

كيخوته كان قرأه ووضع كتابه على رف مكتبته، ونجا الـ«Galatea» من التدمير لأن القس يقول أنه صديق للمؤلف منذ زمن طويل. وهكذا يجد القارئ نفسه على شفا أول هاوية: لو أن الصفحات التي يقرأها معدّة لأن تكـون رواية، إذن مؤلف هذه الصفحات هو الآن جزء من تلك الرواية، والشاهـد على القصة (القارئ الذي يُستدعـى ليساهم في القصة) الذي لم يعـد ينتمي الى الزمن التقليدي للحياة اليوميـة بل الى زمن من حيوات متخيَّلة يعتمد مجراها فقط على فعل ايمان، ايمان في واقع تلك الرواية.

ثرفانتس (الشخص المتخيَّل الذي ندعوه ثرفانتس) يوجّه ويحوّل، المرة تلو المرة، هذا الزمن الخيالي. عندما، بعد مجرد ثمانية فصول، في منتصف مغامـرة، يعترف ثرفانتس بأنه لا يعرف كيف يواصل قصة دون كيخوته، تحدث معجـزة. واجدا نفسه ذات يـوم في توليدو، يقول لنـا ثرفانتس، عـثر على ملف مليئ بأوراق كُتِبت بحـروف عربية وحيث أنه لا يستطيع قراءتهـا، بحـث عـن morisco aljaimado (عربـي ناطـق بالاسبانية) ليترجمهـا لـه. يكتشـف أن المخطوطة هـي بقلم شخص يدعى سيدي حامد بن نجيلـي، كان وضع على الورق القصـة الكاملة لدون كيخوته. ذلـك يعني: إعتمادا على النقطة التي يبـدأ بها الخلاف، أما سيدي حامد بـن نجيلي يسرد قصة دون كيخوته التـي يترجمها الموريسكو لثرفانتس - الثرفانتس الذي هـو شخصية في فصول سابقـة - أو الشخصية المدعوة ثرفانتس، مؤلف كتاب عُثِر عليـه في مكتبة دون كيخوته، جعل المترجم يقرأ له قصة الأحداث التي تتبع مغامرات الفارس الأولى في مخطوطة بقلم مؤلـف عربي يكتب في aljaimía، لسان روماني مدوَّن بحروف عربية. الكتـاب الذي نحمله بين أيدينا، أياً كانـت الصفحة التي نفتحه بها، هو هكـذا الى حد أن الزمن التقليدي يختفي ويصبح زمن الرواية من أجل ان يصيّرها (حقيقية اكثر)، كما يشرح دون كيخوته نفسه.

على نحو شامـل تشرَّبت رواية ثرفانتس بالواقـع كي تصيّره (حقيقيا أكثر) حدّ أنها تنتهي بتبديد نفسها هي. في الفصل الثاني من الجزء ٢، يُعلِم سانســون كاراسكو سانشو أن مغامراته رُويت في كتاب (كان كاراسكو قــرأه في سالامانكا، مدينة مشهــورة بجدّية منشوراتها الاكاديمية) (تحت عنــوان «الفارس الحاذق دون كيخوته دي لامانشا»). حين سمِع سانشو هــذا، رسم من الرعب إشارة الصليب على نفسه؛ ورد الفعل نفسه تقريبا يحــدث للقارئ الذي بالنسبة لــه، إن كان الجزء الأول من الكتاب الذي قــرأه مقروء ايضــا من قبل شخصيــات الجزء الذي يقــرأه الآن، هو إذن، مخلــوق من لحــم ودم، جزء من تلــك الوسيلة، من تلــك الحيلة، من ذلك العــالم الخيالي، شبح وسط أشباح، خــادم لا لرغبته الخاصة به بل لأحلام إنســان آخر، إنسان هــو ليس من تراب ورماد وهو في يوم من الأيام كان يدعى ميغيل دي ثرفانتس.

كان ثرفانتــس بلا شــك واعيا بالمرآة التــي مسكها أمــام قرّائه. نحو نهايــة الجــزء ٢، تقول شريعة معرفيــة معينة لدون كيخوتــه أنه لا يستطيع فهم كيف أن كتبا معينة يمكنها أن تبهج دون أن تعلّم الا اذا كانت جميلة فقــط. بالنسبة للشريعة، (البهجــة المعبَّر عنها في الــروح يجب أن تكون بهجــة الجمــال والتوازن المرئيــان أو الملاحظــان في الأشيــاء التي تثيرها البصــيرة والمخيلة؛ بمــا أن أي شيء جميل يحمل داخلــه القباحة والتنافر لا يمكــن أن يقــدم الرضا على الإطلاق). العالم الــذي تستحسنه الشريعة هو عالم مــن عقم كامل، من جمال بلا معنى، مــن مخلوقات بلهاء، يشبه ذلــك الذي لموديلات الموضة أو شخصيات المسلسلات الكوميدية الذين يكون بالنسبة لهم كل شيء معقّما ونقيا، والزمن ما هو الا حالة لامتناهية من الوجود حيث ليــس هنالك مسؤولية ولا أسى. ضد هذا الزمن الذي بدون عمق وبدون حدود يحجب بها المجتمع الإنقضاء الحقيقي للزمن،

يعارضـ دون كيخوته بزمن من عمـل أخلاقي، زمن لكل فعل فيه عاقبة، خـير أم شر، عدل أم ظلم. بـدلا من الرواسب الضخمـة والمجهولة التي نعيش فيها بلا وعي، يقترح دون كيخوته زمنا نكون فيه أحياء ومثمرين، يعمل وعينا فيه باتجاه أن نصبح أكثر امتلاءً، ملائمين لأي شيء تمنعنا شريعة المجتمع عن معرفته. في هذا الزمن، الزمن الحقيقي فعلا، يجب أن نعيش مثل دون كيخوتـه، الذي قرر (إبطال كل أساليب المظالم، ووضع أنفسنا في مشاكل وأخطار ستمنحنـا، حالما نقهرها، شهرة وسمعة). هذا، كما يقول ثرفانتس، هو زمن القصص التي نرويها في سبيل أن نكون قادرين على توكيد وجودنا.

كومبيوتر القديس اوغسطين

(لكن هناك منفعة واحدة كبيرة فيه، هي ان ذاكرته تعمل في كلا الاتجاهين).

«عبر المرآة» الفصل ٥

في السنوات الأولى من القرن السادس عشر، كلّف أكبر الأعضاء سنا في نقابة سان جورجيو ديلي شيافوني في فينيسيا الفنان فيتوري كارباتشو برسم سلسلة من مشاهد تصور حياة القديس جيروم، القارئ والعالم من القرن الرابع. المشهد الأخير المقام الان عاليا على اليمين حين تدخلَ بهو النقابة الصغير، المعتم، هو ليس بورتريه للقديس جيروم بل للقديس اوغسطين الهيبّواني، معاصر القديس جيروم. في قصة معروفة من القرون الوسطى، يُروى أن سانت اوغسطين جلس على مكتبه ليكتب الى سانت جيروم، سائلا رأيه في مسألة الغبطة الخالدة، حين ملأ الغرفة نورا وسمع اوغسطين صوتا يقول له أن روح جيروم صعدت الى السماوات.

الغرفة التي وضع فيها كارباتشو أوغسطين هي غرفة مكتب فينيسية معاصرة، جديرة بمؤلف «الاعترافات» بقدر ما هي جديرة بروح جيروم، المسؤول عن النسخة اللاتينية من الكتاب المقدس والقديس الحامي للمترجمين: كتب رفيعة بأغلفة مخيّطة من الأمام في رف عالٍ، تحف زينية مسطَّرة تحتها، كرسي جلدي مرصّع بالنحاس الأصفر ومنضدة كتابة صغيرة مرفوعة من الأرض المعرّضة للفيضان، طاولة بمقْرأ يدور على محور خلف الباب في أقصى يسار الغرفة، ومكان عمل القديس، المركوم بكتب

مفتوحـة وبتلك الأشيـاء الخصوصية الباهتة بفعل الزمـن التي تحملها كل منضـدة كاتب – صدفة بحـر، جرس، صندوق فضـي. مثبت في جدار الغرفة، تمثـال للمسيح الصاعد ينظر باتجاه تمثال لفينوس واقفة وسط أشياء أوغسطين؛ كلاهما يقطنان، على مستويين مختلفين بلا جدال، نفس العالم الانسـاني: الجسد الذي يبهج اوغسطـين المصلي من أجل الإعتاق ((لكن ليس الآن فقـط)) واللوغوس، كلمة الله التي كانـت في البدء والتي سمع صداهـا أوغسطين ذات ظهيرة في حديقة. علـى بعد مطيع، كلب أهلب صغير أبيض ينظر بترقب.

هذا المكان يصوّر ماضي قارئ وحاضره معا. لم تكن المفارقة التاريخية تعنـي شيئـا لكارباتشو، بمـا ان الندم علـى الأمانة التاريخيـة هو أختراع عصـري، تقريبـا منذ القرن التاسع عشـر حيث القصيدة ما بعـد الرافييلية لجون رسكين عن (المطلق، الحقيقة المتصلّبة... حتى أتفه تفصيل). مكتب أوغسطين وكتب اوغسطين، مهما كانت في القرن الرابع، كانت، بالنسبة لكارباتشـو ومعاصريه، كثيرة الشبـة، في كل جانب جوهري، بما لديهم. لفائـف أو مخطوطات، أوراق مربوطة أو بارشمان، او كتب الجيب المتقنة التـي إبتكرها آلدوس مانوتيوس قبل سنـوات قليلة فقط من بدء كارباتشو عمله علـى مبنى النقابة حيـث الأشكال المتنوعة مـن الكتاب – الكتاب الـذي تغيّر وواصـل التغيّر، وظل مع هذا هو نفسـه. في المعنى الذي رآها فيـه كارباتشو، غرفة مكتب أوغسطين هي أيضا مثل غرفتي، مملكة قارئ عادي: صفـوف الكتب والتذكارات، المكتب المزدحـم، العمل النصف منجـز، القـارئ منتظرا صوت – صوتـه هو؟ صوت لمؤلـف؟ روح؟ – للجواب على أسئلة برزت من الصفحة المفتوحة أمامه.

بمـا أن رفقة القـرّاء هي رفقة كريمة، أو هكذا يقـال لنا، فهي تسمح لي أن أضـع نفسي للحظة واحدة بجانب قـارئ كارباتشو الجليل، هو على

مكتبـه، وأنا على مكتبي. هـل تبدّلت قراءاتنا - قـراءة اوغسطين وقراءة كارباتشو وقراءتي؟

حين أقـرأ نصّا على صفحـة أو على شاشة، أقـرأ بصمت. عبْر عملية معقـدة على نحو لا يُصـدّق أو سلسلـة من العمليات، تحـلّ مجموعة من الخلايا العصبيـة في أقسام معينة من دماغي شفرة تستقبلها عيناي وتجعلها مفهومة لي، من دون الحاجة الى التفوّه بالكلمات لصالح أذنيّ. هذه القراءة الصامتة هي ليست براعة قديمة كما يمكن ان نتصور.

نشاطـي الصامت هذا ربما ما كان سيُفهَم، بالنسبة لسانت اوغسطين، أو علـى الأقل سيكون مفاجئا. في مقطع شهير من «الاعترافات»، يصف اوغسطين لقاءه الغريب مع سانـت آمبروس في صومعته في ميلانو، قارئا بصمت. (عندما يقـرأ)، يتذكر اوغسطين، (كانـت عيناه تمسح الصفحة وقلبه يستكشف المعنى، لكن صوته كان صامتا ولسانه ساكنا). اوغسطين، في القرن الرابع، يقرأ كما كان الاغريق والرومان القدامى يقرأون، بصوت عـالٍ، كي يعقلوا السلاسـل المتصلة للحروف مـن دون نقاط أو حروف كبيرة في أول السطر. كان ممكنـا لقارئ مجرّب ومستعجل أن يفكّ النص دونما نطـق الكلمات - اوغسطين نفسه، كان قـادرا على فعل هذا، كما يقـول لنا في وصفه اللحظة المروّعة من هدايته، حين التقط كتاب «رسائل بولـس» وقرأ (في صمت) السطر النبوئي الذي يقول له (إرتد المسيح كما ترتدي دِرْعاً). لكن القـراءة بصوت عال لم تكن تُعتبر عادية فقط، كانت تعتـبر أيضـا ضرورية من أجل فهم تام للنص. إعتقـد اوغسطين أن القراءة إحتاجت أن تصبح <موجودة>؛ أن داخل حدود الصفحة كان يجب أن تصبح الـ scripta ، الكلمات المكتوبة، verba، كلمات منطوقة، من أجل أن تـبرز الى الوجود. بالنسبة لاوغسطين، كان على القارئ أن ينفخ الحياة حرفيا في النص، كي يملأ المجال المُبدَع بلغة حية.

نحو القرن التاسـع، فتنة الكتب وإنتشارها الأعظم أسسا قراءة صامتة كشيء مشاع، وعنصر جديد - خصوصي - أصبح مظهرا من مظاهر فن القراءة. بالنسبة لهؤلاء القرّاء الجدد، سمحت القراءة الصامتة بنوع جديد مـن العلاقة الحميميـة، الحبّية مع النص، خالقة جـدران غير مرئية حولهم وحـول نشاط القـراءة. سبعة قرون فيما بعـد، سيعتـبر كارباتشو القراءة الصامتـة جزءً وقطعةً من عمل العالم، وعالِمية أوغسطين ستكون بالضرورة مصوَّرة في مكان خصوصي وهادئ.

خمسة قرون تقريبا بعد ذلك، في عصرنا، حيث القراءة الصامتة لم تعد مستغربـة وحيث نبحـث دائماً بيأس عن الجِدّة، نجحنـا في أن نمنح النص علـى الشاشة صوته الخاص غير المجسّد. بناء على طلـب القارئ، يمكن الآن للكومبيوتـر أن يغتصب الامتياز السحري للقارئ ما بعد أوغسطين: يمكن أن تكون صامتة عندما أقوم بتصوير (scan) الصفحة الملتفة أو أعير النص صوتا وهيئات غرافيكية معا، باعثا الميت الى الحياة ثانية لا عبْر عمل الذاكـرة (كما يوحي اوغسطين) بل عـبْر ميكانيكيات، مثل غوليم جاهز يستمـر مظهره في بلوغ الكمال. الفرق هو، أن صوت قراءة الكومبيوتر هـو ليس صوتنا: لذلك كانـت النبرة، التغيّر في طبقـة الصوت، التشديد علـى كلمة، وأدوات أخرى من أجـل فهم نص كان مؤسَسا خارج نطاق فهمنا. نحن لن نمنح أجنحة للكلمات المنطوقة كما منحنا قدمين للكلمات المكتوبة.

ولا في ذاكـرة الكومبيوتر يكون الشيء نفسه كما في ذاكرتنا. بالنسبة لاوغسطـين، اولئك القرّاء الذين قرأوا الكتاب المقدس بمزاج سليم حفظو النصـ في ذهنهم، مرحِّلين خلوده مـن قارئ الى قارئ، عبْر كل الأجيال. (إنهـم قرأوه مـن دون مقاطعة)، كتب في «الاعترافـات»، (وما قرأوه لم يختـف أبدا). يطري اوغسطين هؤلاء القـرّاء، الذين (يصبحون) الكتاب

نفسه بحملهم النص داخلهم، بدمغه في ذهنهم كما على لوح من شمع.

أن يكون المرء قادرا على تذكّر مقطع من النصوص الأساسية من أجل المناقشة والمقارنة كان لم يزل مبهما في زمن كارباتشو. لكن بعد إختراع الطباعة، ومع تصاعد تقليد امتلاك مكتبة خاصة، أمسى الوصول الى الكتب من أجل استشارة مباشرة أكثر سهولة، وقرّاء القرن السادس عشر كانوا قادرين على الإتكاء على ذاكرة كتبهم أكثر بكثير من ذاكرتهم الخاصة بهم. المِقرأ المتعدد المحاور الذي صوّره كارباتشو في مكتب اوغسطين وسّع من القدرات الذاكرية للقارئ حتى أكثر، كما فعلت البِدَع الأخرى المدهشة - مثل <مكتب القراءة الدائر على محور> العجيب، المخترَع عام ١٥٨٨ على يد المهندس الايطالي اوغستينو راماللي، الذي أتاح للقارئ وصولا سريعا لعشرة كتب مختلفة تقريبا في الوقت ذاته، كل واحد يُفتح على الفصل أو القصيدة المطلوبة.

الذاكرة الرحبة لكومبيوتري تحاول أن تقدّم نفس الخدمة. بطرق معينة هي أعظم نفعا من تلك الاختراعات النهضوية. مثال واحد: النصوص القديمة للأغريق والرومان، التي كانت نادرة جدا بحيث أن اوغسطين لا يعرف عن الكثير من الكتب التي ندعوها الآن كلاسيكية، التي كانت جُمِعت بحب وبمشقة من قبل معاصري كارباتشو. اليوم، كل تلك النصوص تحت تصرّفي بالكامل. ثلثان من كل الأدب الاغريقي الباقي حتى زمن الاسكندر، ثلاثة ملايين وأربعمئة ألف وأربعة وعشرين ألف رسما، يمكن أن توجد في أقراص مدمجة منشورة في مطبعة جامعة يال (والعديد من هذه النصوص هي متاحة في عدد من المكتبات الديجتالية المختلفة)، لذلك الآن، من دون قضمة واحدة من فأري، يمكنني أن أحدد بالضبط، على سبيل المثال، كم عدد المرّات التي إستخدم فيها اريستوفانيس كلمة <رجل> وأحسب أن ذلك كان أكثر مرّتين في معظم

الحالات من استخدامه كلمة <امرأة>. لإدراك مثل هذا الإحصاء الدقيق، كان اوغسطين سيجهد كثيرا قدراته الذاكرية، حتى لو كان فن الذاكرة في ذلك الحين، المتطوّر على نحو جهيد منذ أيام الاغريق والرومان، متقنا الى درجة مدهشة.

مع ذلك، ما لا يمكن أن تفعله ذاكرتي الكومبيوترية هو الانتقاء والتوحيد، التفسير والربط عبْر مزج الممارسة والحدس. لا يمكن، على سبيل المثال، القول أنه برغم البرهان الاحصائي، فإن الشخصيات الأنثوية لآريستوفانيس - باراكساغورا في «جمعية النساء»، المرأة المغتابة في السوق في «الشاعر والنساء»، تلك العجوز المشاكسة ليسيسترانا - هي التي خطرت في ذهني عندما فكرت في عمله (لا تلك التي قرأتها أونلاين بل التي قرأتها في مخطوطات غارنييه القديمة التي استخدمناها في المدرسة). ذاكرة كومبيوتري الشرهة هي ليست ذاكرة فعّالة، كذاكرة اوغسطين؛ أنها قابلة للخزن مدة طويلة من الزمن، كمكتبة اوغسطين، وإن تكن أوسع وأكثر سرعة في قابلية الوصول اليها. بفضل كومبيوتري يمكنني أن أستظهر - لكن لا يمكنني أن أتذكّر. تلك هي براعة يجب تعلّمها من اوغسطين ومن مخطوطاته القديمة.

في زمن اوغسطين، المخطوطة (codex)، الكتاب ذو صحف الورق المربوطة، كانت خلّفت اللفيفة (scroll) تقريبا بشكل كامل، حيث كان للمخطوطة، اكثر من اللفيفة، فوائد واضحة. اللفيفة، تسمح فقط لأجزاء معينة من النص أن تكون ظاهرة في لحظة معينة، من دون أن تجيز للقارئ التقليب خلال الصفحات أو قراءة فصل واحد بينما يحتفظ بفصل آخر مفتوحا بإصبعه. هي لذلك وضعت قيودا على تتابع القراءة. يُقدِّم النصّ للقارئ في ترتيب مفروض سلفا وقسم واحد فقط منه في كل مرّة. نصّ مثل «يقظة فينيغان»، الذي يمكن أن يُقرأ في <سريان> لا نهائي، كان

سيبدو غير معقول في أيام اللفائف. أيضا، تحدد اللفيفة محتويات النص أكثر مما أمكن أن تفعله المخطوطة يوما. غالب الظن أن تقسيم «الأوديسا» في كتب كان يماثل رغبة الشاعر لكنه يماثل ضرورة ما كان يلائم لفيفة واحدة.

اليوم، لشاشتي الالكترونية شيء من طبيعة شكلي الكتاب معا: يمكنك <لفّ> النص وفي الوقت ذاته تقفز، اذا شئت، الى قسم آخر من النص، في نافذة جديدة. لكن شاشة الكومبيوتر ليس لها في أي حال سمات سابقاتها من شكلي الكتاب: هي لا تخبرك، كما تفعل اللفيفة بلمحة عين، بالقياس المادي الكامل لمحتويات النص. ولا تسمح لك، مهما فتحت نوافذ جديدة بوقت واحد، بتصفح واختيار الصفحات بمثل البراعة التي تفعل بها المخطوطة. من ناحية أخرى، كومبيوتري هو أفضل كلب بوليسي، يعرف كيف يجد المعلومات ويستعيدها بسرعة تفوق سابقاته من البرشمان والورق، بطيات صفحاتها الواهنة.

عَرفَ اوغسطين (ونحن نادرا ما نتذكّر هذا) ان كل قارئ يبدع، عند القراءة، مكانا خياليا، مكان يتألف من الشخص القارئ ومن مملكة الكلمات المقروءة – ما دعاه كيتس (القصر الارجواني للخطيئة العذبة). مكان القراءة هذا يوجد أما في الوسيط الذي يحتويه أو يكشفه (في الكتاب أو في الكومبيوتر) أو في وجوده النصّي الخاص به، يتألف من الكلمات التي بقت مع مرور الزمن محفوظة، كمكان في عقل القارئ، غير مادي. إعتمادا على كون الكلمة تقع في نهاية أو في بداية حضارة معينة، إن كنا نراها كنتيجة لعملية ابداعية (كما فعل الاغريق) أو كونها المصدر (كما فعل العبرانيون)، تصبح الكلمة المكتوبة – أو قد لا تصبح، حسب ما تكون الحالة – القوة الدافعة لتلك الحضارة.

ما أعنيه هو هذا: بالنسبة للاغريق، الذين دوّنوا على نحو مجتهد

إطروحاتهم الفلسفية، مسرحياتهم، أشعارهم، رسائلهم، خُطَبَهم، ومعاملاتهم التجارية لكنهم إعتبروا الكلمة المكتوبة مجرد مساعد للذاكرة، كان الكتاب ملحق للحياة الحضارية، لم يكن أساسيا أبدا؛ لهذا السبب، كان التمثيل المادي للحضارة الاغريقية في المكان، في أحجار المدن الاغريقية. على العكس من ذلك، بالنسبة للعبرانيين، الذين كانت معاملاتهم شفاهية وكان أدبهم مودعا على نحو واسع في الذاكرة، اصبح الكتاب - الكتاب المقدس، كلمة الله الموحية - جوهر حضارتهم، باقيا في الزمان، لا المكان، في مخيلات أناس بدويين. في واحد من تعليقاته التوراتية، لاحظ اوغسطين، الآتي مباشرة من التقليد العبري، أن الكلمات تنزع الى طبيعة الموسيقى، التي تجد كينونتها في الزمن وليس لها أي موقع جغرافي محدد.

من الواضح أن كومبيوتري لا ينتمي الى تقليد اوغسطين العبري الذي يدور حول الكتاب بل الى التقليد الاغريقي البلا كتاب الذي إقتضى معالما من حجر. حتى لو تدّعي شبكة الانترنت على شاشتي أنها مكانا بلا حدود، فأن الكلمات التي أستحضرها تدين بوجودها الى معبد الكومبيوتر المألوف، بشاشته الشبيهة بالرواق المعمّد فوق الأرض المستوية المرصوفة للكيبورد. مثل الرخام عند الاغريق، تستطيع هذه الأحجار البلاستيكية أن تتكلم (في الواقع، بفضل وظيفتها السمعية [الاوديو]، هي حرفيا تتكلم). وطقس الوصول الى السايبرسبيس(١٤٨) هو في أوجه معينة يشبه طقوس الوصول الى معبد أو قصر، الى مكان رمزي يتطلّب تحضيرات وتقاليد مكتسبة بالتعلّم، مقررة من قبل محبي الكومبيوتر غير المرئيين وكليي القوة كما يبدو.

---

(١٤٨) الفضاء الالكتروني، بيئة افتراضية يتم فيها الأتصال بين شبكات الكومبيوتر.

طقوس اوغسطين للقراءة، التي كانت تُمارس حول فضاء مكتبه وداخل فضاء غرفته، كانت مع ذلك غير ضرورية، أو على الأقل تواصل التغيّر. كان يمكنه أن يختار التنقل هنا وهناك مع النص الذي كان يقرأ، أو الاضطجاع على السرير مع مخطوطته، أو ترك الغرفة والقراءة في الحديقة (كما فعل عندما سمع الكلمات التي قادته الى الهداية) أو في عزلة الصحراء. كتاب اوغسطين، كحاوية للنص، كان في الجوهر متغيّر. بالنسبة للقارئ الانساني من زمن كارباتشو، كان هذا التغيّر مهما على نحو حاسم، مؤديا الى اختراع مانوتيوس لكتاب الجيب الأنيس. وعبْر القرون، بات الكتاب على نحو تصاعدي قابلا للحمل، متعدد الأجزاء، قابل للإحلال – ممكن قراءته في أي مكان، في أي وضع، في أي وقت.

طقوسي مع الكومبيوتر، رغم أنه أيضا ممكن نقله، تعتمد على تكنولوجيا معقدة خارج نطاق معرفة شخص عادي بمرّات كثيرة. حتى لو يستطيع اللاب توب أو البلاك بيري السماح لي بنقل قراءاتي الى جرف صخري في الغران كانيون (كما يدّعي الاعلان التجاري)، يبقى النص يدين بوجوده للتكنولوجيا التي خلقته وصانته، ويظل يتطلب استسلامي لـ <مَعْلَم> مادي من الآلة نفسها.

ذلك هو السبب، بالنسبة لاوغسطين، في أن الكلمات على الصفحة – لا اللفيفة الفانية أو المخطوطة القابلة للإحلال التي تضمها – لها صلابة مادية، حضور مرئي، متوهج. بالنسبة لي، الصلابة هي في صَرْح الآلة الالكترونية، لا في الكلمات الخاطفة. النص الشبحي، الذي يظهر صامتا على نحو مرعب على الشاشة ويختفي بنقرة إصبع، هو بلا شك مختلف جدا عن الحروف السوداء ذات النفوذ المؤلفة على نحو موسوس على قطعة من البارشمان أو مدموغة على الصفحة. نصّي الالكتروني هو منفصل عني بواسطة الشاشة، لذا لا أقدر على تقبيل

الكلمـات مباشـرة كمـا كان اوغسطين يفعـل في تعبُّـده، أو تنشّق عبير الجلـد والحـبر كما فعـل معاصرو كارباتشـو في تعبُّدهـم. لذلك تختلف المفـردات التـي إستخدمها اوغسطين عـن تلك التـي أستخدمها أنا حين نصف معنى فعـل القراءة. تحدث اوغسطين عن <إلتهـام> أو <تذوّق> النصّ - خيـال مأكلي مستمـد من مقطـع في حزقيال، يأمـر فيه الملاك النبـي بأن يأكل كتابا، وهي صورة تكـررت فيما بعد في <وحي القديس يوحنـا>. أنا أصرّ على الحديث عن الانتقـال من موقع الى موقع في شبكة الانترنـت (surfing)، عـن تحويـل أو تصويـر النصّ الى شـكل ديجتالي (scanning). بالنسبـة لاوغسطـين، كان للنصـ طبيعـة ماديـة إقتضت إستيعابا[(١٤٩)]. بالنسبة للقارئ الالكتروني، يوجد النص فقط كسطح يكون متصفحـا إذ هو أو هي <يركـب موجـات>[(١٥٠)] المعلومات من سايبر الى آخر.

أيعنـي كل هـذا أن فـن قراءتنا إنحـرف، فقد أكـثر سماتـه النفيسة، أصبـح أقل شأنا أو مفقراً؟ أو هـل بالأحرى تحسّن، تقدّم، تهذّب منذ أيام اوغسطـين، التي كان يجـري كل شيء فيها ببطء؟ أو هل هذه الأسئلة هي بلا معنى؟

لسنـوات يبشّـر الناس بنهايـة الكتـاب وإنتصـار وسائـل الاعـلام الالكترونيـة، كما لو أن الكتب ووسائل الاعلام الالكترونية كانا عاشقيَن يتنافسـان على القارئ الجميـل نفسه وفي نفس ميـدان المعركة الفكري. أولا السينمـا، ثم التلفزيـون، فيما بعد ألعاب الفيديـو وأقراص الدي في دي والمكتبـات الافتراضيـة، كلها إختراعات مدمِّـرة للكتاب، و لم يتردد

(١٤٩) <ingestion> ترد هذه الكلمة أيضا بمعنى <تناولْ طعام >.

(١٥٠) هذه العبارة هي المعنى الحرفي للمصطلح الكومبيوتري surfing.

كتّــاب معينون - سفِن بيركرست، على سبيل المثال، في «مرثاة غوتنبرغ» - بإستخــدام لغة رُؤيْوِية ملأى بندائــات من أجل الخلاص واللعنة ضد أعــداء المسيح. قد يكون كل القرّاء لوديتيين[151] في الصميم، لكنني أعتقد أن هــذا قد يكــون دفعا لحماسنا الى مدى بعيد جــدا. التكنولوجيا سوف لــن تنسحب، ولن، برغــم العناوين التي لا تحصــى المتنبئة بغروب الكلمة المطبوعة، تتناقص الأعداد من الكتب الجديدة كل سنة.

ومع ذلك فان التغيّرات ستحدث. هي حقيقة أنه بعد أغلب الانعطافات العظيمــة في التكنولوجيا، تمرّ الأشكال التكنولوجية القديمة بفترة إزدهار، غــزارة اللحظة الأخيرة. بعد إختراع الطباعــة، تصاعد عدد المخطوطات المنتجــة في اوربا بشكل دراماتيكي، وإنتشــرت كالفطر رسوم الكانفاص مباشرة بعد إختراع الفوتوغراف. يبدو أكثر من المحتمل أنه برغم واقع أن أعداد الكتب المطبوعة هي أعلى من أي وقت مضى، فأن أصنافا معينة لا زالت متاحــة الآن كمخطوطات ستظهر بأشكال أخرى، ملائمة بشكل أفضل لأغراضها. الانسيكلوبيديات، على سبيل المثال، ستجد لها منازلا فعّالــة أكثر في الأقطار الالكترونية، حالما تطــوّر التكنولوجيا نظام إشارة أكــثر ذكاءً لا نظــام يرمي ببساطة، بلامبــالاة ميكانيكية، كل مثال، مهما يكن غير مهم.

لكــن هذه هي تحوّلات واضحــة. جوهريا، لا شيء نفيس بحاجة الى أن يكون مفقــودا. ربما كان الأمر ان السمات التي نتمنى بحنين أن تبقى في الكتــب كما تظهر عليه اليوم، وكما يتخيّلها القرّاء الانسانيون، سيُعاد

---

(١٥١) نسبة الى لوديت، محطّم الماكينات: أحد أعضاء جماعة من العمال الانكليز عَمَدت في أوائل القرن ١٩ الى تحطيم ماكينات المصانع لإعتقادها بأن إستعمال هذه الماكينات سوف يفضي الى تناقص الطلب على الأيدي العاملة. [المورد]

ظهورهـا بهيئات ذكية في وسائل الاعلام الالكترونيـة. نستطيع الآن أن نخربش على ورقة الكترونية، ويوجد الآن الإي- بوك المقلّص كي يلائم يد القارئ. المرأة في محطة المترو قارئة رواية ورقية الغلاف والرجل بجانبها مستمعا الى الأغاني الصاخبة في الآي بود، الطالبة مدوّنة ملاحظات على حواشي كتابها المدرسي والطفل بجانبها لاعبا على جهاز نتيندو محمول لألعـاب الفيديو، كل هؤلاء سيضمون الآتهم (كمـا يفعل هاتف موبايل معـين) في جهاز محمول واحد سيقدّم لهـم كل هذه الامكانيات النصّية: إظهـار نصّ، روايته، متيحا لتعليقات الحواشـي والطرق الهازلة المقترَحة للبحـث على شاشـة محمولة صغيرة واحدة أو بواسطـة آلة لم تخترع بعد - آلـة، مثل Gesamtkunstwerk [١٥٢] لفاغنر، ستسمح لنوع من أوبيرا مصغرة، تعزف فيها كل الأحاسيس من أجل إعادة خلق نصّ وتقويته.

لماذا إذن نخشى التغيير؟

مـن غير الجائـز أن القراءة ستخسـر، في الثورة الالكترونيـة، سماتها الارستقراطية. في طفولة الماضي الضبابية، كانت القراءة أمّا واجبا لصيانة أفكار معينـة للسلطة (كما في كتابـات وادي الرافدين وكتابات القرون الوسطـى الاوربية) أو شكلاً من أشكال الترويح عن النفس يمكن أن تأذن لنفسهـا به الطبقة العليا أو تنتزعه لنفسها الطبقة السفلى. معظم مجتمعاتنا (علـى الاطلاق) تجمعت حول كتاب، وبالنسبة لهذه أصبح التحرر رمزا أساسياً للقوة. رمزيا، ينتهي القرن العشرين بإعادة بناء مكتبة سراييفو.

---

(١٥٢) مصطلح معتمد في علم الجمال (كلمة ألمانية تعني، العمل المثالي للفن، أو العمل الفني الشامل، أو شكل الفن الشامل)، وهو يشير الى عمل من أعمال الفن يفيد من كل أو من عدد من اشكال الفن أو يسعى الى ذلك، أستخدم المصطلح أول مرة من قبل الكاتب والفيلسوف كي أف تراندورف في مقالة عَام ١٨٢٧، ثم استخدمه فاغنر في مقالين عام ١٨٤٩.

لكـن مفهوم القـراءة الديمقراطية هو مفهوم خـادع. كانت المكتبات التـي يموّلها انـدرو كارنيجي في القـرن التاسع عشر معابـدا لطبقته هو، حيـث كان يُسمَـح للقـرّاء العاديـين بالدخـول، لكن دائما مـع مراعاة وضعهم الاجتماعـي، ومع التبجيل للسلطة القائمة. قد تجلب القراءة الى مستوى معين تغيرات اجتماعية، كما إعتقد ماثيو آرنولد، لكنها يمكن أن تصبـح أيضا طريقة لتمضية الوقـت أو لتبطئة الوقت ضد مشاعية الموت، موجَّهة بتعجرف ضد الايقاع الرتيب للوقت المقضي في العمل، <قضاء الوقت>، اذا جاز التعبير، في المعامل الصغيرة، المناجم، الحقول، والمصانع التي تُبنى عليها مجتمعاتنا.

مـا سيتغير بالتأكيد هو فكرة الكتب كملكيـة. مفهوم الكتاب كشيء ذي <قيمـة صافيـة> (يعـود هـذا التعبـير الى موريس بلانشـو) بسبب محتوياتـه، تاريخه، أو تزييناتـه التي وُجِدت من أيـام اللفائف، لكن ذلك لم يحـدث حتى القرن الرابع عشر (في اوربا على الأقل) عندما خلق بروز الجمهور البورجوازي، ما بعد مملكتي النبلاء والاكليروس، سوقا أصبحت فيـه ملكية الكتب إشـارة الى المنزلة الاجتماعية وغـدا انتاج الكتب مهنة مربحة مثل أي مهنة أخرى. صناعة حديثة كاملة نشأت لسد هذه الحاجة التجارية، دافعة دوريس ليسينغ الى حضّ مواطنيها العمال المطوّقين: (ولا يضـر أن تكرروا القول، كلما أتيح لكم ذلك، <من دوني ما كانت صناعة الأدب موجودة: الناشرون، الوكلاء الأدبيون، الوكلاء الثانويون، الوكلاء الثانويون الثانويون، المحاسبون، محامو الطعن، المؤسسات الأدبية، أساتذة الجامعـات، الاطروحات، كتب النقد، مقالات عرض الكتب، صفحات الكتـاب - كل هذه الصروح الواسعـة، المتكاثرة هي سبب هذا الشخص الصغير، المعامَل بتفضّل، المقموع وقليل الأجر.>)

لكـن الآن في عصر التكنولوجيا الجديدة، سيتحتم على الصناعة (التي

لــن تختفي) العمل بطريقة أخرى من أجــل البقاء. مقالات في الانترنت، قصائد منقولة في مواقع الكترونية شخصية، كتب منشورة الكترونيا بدأت تتجنب الناشريــن وبائعي الكتب. روايات تبادليــة[١٥٣] ترتاب في مفهوم التأليــف ذاتــه. مَنْ سيثــق بنصّ مصــوَّر بالسْكان في سالامانــكا، مستلَم بالايميــل في ريسيف، متحول الى ملبــورن، منشور في الاكوادور، مخزون بمفتــاح رموز في ســان فرانسيسكو؟ مَنْ هو في الواقــع مؤلف ذاك النص المتعــدد الأنواع؟ مثل الكثيريــن من المتبرعين في بنــاء كاتدرائية قروسطية أو في انتــاج فيلــم هوليوودي، ستجــد الصناعة الجديــدة، بلاشك، سبلا للحصــول علــى ربح من جهــة ما، كنيســة أو شركة متعــددة الجنسيات. وشخصــ دوريس ليسينــغ الصغير القليل الأجر قد يكــون عليه الاستقالة ليصبح حتى أكثر صغرا وأقل أجرا.

مخاوفنــا تجعلنا ننســى أن أي نصّ، مع الاحترام لبلانشــو، لايتمتع أبدا بشــيء يدعى <قيمة صافيــة>. كل نصّ هو، من الناحيــة الأساسية، نص متفاعــل، متغيّر وفقا لقارئ خصوصي مفــرد، في ساعة خصوصية، وفي مكان خصوصــي. كل قراءة مفردة تقود القــارئ الى <لولب التفسير>، كما يسميه المؤرخ جــان– ماري بايير. لا يمكن لأي قراءة أن تتفاداه، كل قراءة تضيف دورة الى التحليق المدوّخ. لم يكن هناك أبدا <كتابة صافية> أو <قــراءة صافية>: في قراء ديــدرو، يصبح الفعل مختلطا مع الحديث؛ في دانييــل ستيل مع المداعبة؛ في ديفو مع الريبورتاج؛ في آخرين مع الوصايا، مــع النميمة، مع صناعــة تأليف المعاجم، مع الفهرســة، مع نوبات إنفعال هستــيري. لا يبــدو أن هناك طــراز بدئي افلاطــوني لأي قــراءة واحدة،

(١٥٣) (في الكومبيوتر) تبادلي؛ تفاعلي: يسمح بنقل المعلومات من والى جهاز الكومبيوتر ومستعمله.

مثلمــا لا يوجد طراز بدئــي لأي كتاب واحد. فكــرة أن النصّ <سلبي> هي صادقــة فقط في التجريد: من اللفائف الأولى الى عروض طوبوغرافيا الباوهاوس[١٥٤]، من الألــواح المسمارية الى الروايات الغارفيكية في وقتنا الحاضــر، كل نصّ مسجــل، كل كتــاب في أي شكل ينطــوي ضمنيا أو صراحــةً علــى قصد جمالي. لم تشبــه مخطوطة أبدا مخطوطــة أخرى، كما لاحظ المفهرسون المجتهدون لمكتبة الاسكندرية، مُجبَرين على إختيار نسخ <نهائية> للكتب التي كانوا يحفظونها، وفي تلك العملية عيّنوا القاعدة المعرفيــة للقــراءة: أن كل نسخة جديدة تحل محل النسخــة السابقة، بما أنها لا بــد أن تتضمنهــا بالضرورة. وبينما ضاعفت طباعــة غوتنبرغ، بما يشبه معجــزة الخبز والسمــك الربانية، النص الواحد نفســه الى ألف مرة، باشر كل قــارئ بإضفاء صفة فردية على نسخته بخربشات، لطخات، إشارات مــن أنواع شتى، لأن أي نسخة، حالما تُقرأ، لن تعود مماثلة لنسخة أخرى. كل هــذه التغييرات الوافــرة، كل هذه الأصناف المختلفــة من النسخ التي تحمل بصمات، لم تمنعنا، مع ذلك، من الحديث عن (نسختي الخاصة بي) مــن «هاملت» أو «الملك لير»، تماما مثلمــا نتحدث عن شكسبير <واحد وحيد>. ستجــد النصوص الالكترونية طريقة جديدة للتعميم والتعريف، وسيجد النقّاد الجدد مفردات سخية بما يكفي لملائمة إمكانية التغيير.

الخوف الــلا داعي له من التكنولوجيا، الــذي عارض يوما المخطوطة باللفيفة، ويعارض الآن اللفيفة بالمخطوطة. هو يعارض النصّ غير الملفوف على الشاشة بالصفحات المتعددة للكتاب الذي تحمله يد القارئ الانساني.

---

(١٥٤) مصطلح يعبّر عن مدرسة فنية نشأت في ألمانيا كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية.

لكـن كل التكنولوجيـا، سـواء الطواحـين الشيطانيـة، التشيرنوبيلات[١٥٥] الشيطانيـة، لها معيار إنساني؛ من المستحيل إستبعاد العنصر الانساني حتى من أكـثر الوسائل التكنولوجية همجية. إنهـا من خلقنا، حتى لو حاولنا إنكارها (كمـا يمكن أن تقـول الملكة الحمراء) (بيدينا الإثنتـين). إدراك أن هذا المعيار الانسـاني، مثل فهم المعنى الدقيق لرسوم راحة يد على جدران كهوف ماقبل التاريـخ، ربما يفوق قدراتنا الحالية. ما نطلبه إذن هو ليس قارئا انسانيا جديدا بل قـارئ أكثر تأثيرا، قـارئ سوف يُرجِـع للنص، الواقع في شـرَك الوسائل التكنولوجيـة، الغموض الذي يضيف اليه قدرة تنبؤيـة. ما نحتاجه هو ليس العجـب من تأثيرات الواقـع الافتراضي، بل ادراك عيوبـه الحقيقية والنافعة، الصـدوع الضرورية التي يمكننـا الدخول منها الى فضـاء لم يُخلق بعد. نحن بحاجـة الى أن نكون أقـل، لا أكثر، ميلا الى الجزم، نحـن بحاجة الى الشك أكـثر. سؤال إن كان سيبقى الكتـاب، بالنسبة للقارئ الانساني المستقبلي، في شكلـه الحالي غـير متغيٍّر هو سـؤال تافه الى حد ما. أخمِّـن (مجرد تخمين) ، أنه علـى العموم سوف لن يتغير على نحو متطـرف لأنه مكيّف بشكل جيد لمتطلباتنا - رغم ان هذه، حقا، يمكن أن تتغير...

السـؤال الذي أطرحه على نفسـي بالمقابل هو هذا: في هذه الفضاءات التكنولوجيـة الجديدة، مع هذه النتاجات الضعيفة التي ستتعايش بلا شك مع (وفي بعض الحالات تحـل محل) الكتاب، كيف سننجـح في أن نبقى قادرين علـى التلفيق، التذكّر، التعلّم، التسجيـل، الرفض، الدهشة، الجذل، التدمير، الابتهـاج؟ بأي وسيلـة سنواصل بأن نكون قرّاء مبدعـين بدلا من مشاهدين سلبيين؟

---

(١٥٥) صيغة الجمع لمدينة تشيرنوبيل الاوكرانية.

قبـل سنـوات، قال جورج شتايـنر أن الحركـة المعادية للكتـاب ستؤدي بالقـراءة الى العـودة الى مسقط رأسها وسوف لن يكـون هنالك بيوت قراءة مثل المكتبات الرهبانية القديمة، حيث سيذهب اولئك الذين منّا الساعين وراء كتـاب عتيق فيجلسون ويقـرأون بصمت. شيء من هـذا القبيل يحدث كل يـوم في ديـر الصليب الأقدس في جنوب شيكاغو، لكـن ليس بالطريقة التي يتخيلهـا شتاينر: الرهبان هنا، بعد صلوات الصبـاح، يشغّلون كومبيوتراتهم ويروحـون يعملون في حجرات النسخ مثل أسلافهم قبل ألف عام، ناسخين ومفسّرين وخازنين النصوص للأجيال القادمة. وحتى القراءة التعبّدية، وهي شأن خصوصي، سوف لن تمارس في تكتم؛ ستصبح بدلا من ذلك مسكونية. الـرب نفسه يمكـن أن يتم الوصول اليه من خلال موقـع <ويلنغ وال> لقرّاء العهد القديم، أو من خلال موقع <بابا الفاتيكان> لقرّاء العهد الجديد.

لهاتـين الرؤيتين من القراءة، أود أن أضيف ثلاثة أخرى، تخيّلها قبل زمن ليس بالطويل راي برادبوري للمستقبل غير البعيد كثيرا.

● في واحـدة مـن قصص مجموعـة «الوقائع المريخية»، قصـة «ستهطل امطـار ناعمة»، منـزل مؤتمت بالكامل يقـدّم لساكنيه كتسليـة مسائية قراءة قصيدة، عندما لا يتلقى المنزل أي استجابة يختار هو بنفسه قصيدة، غير واع ان كل الأسرة كانت أبيدت في حرب نووية. هذا هو مستقبل القراءة من دون قرّاء.

● قصـة أخرى، «أوشر ٢» هي عرض وقائع حياة شخص شجاع محب لادغار الن بو في عصر لا يُعَّد فيه الخيال مصدرا للفكر بل شيئا حقيقيا خطرا. بعـد أن تُحرَّم أعمال بو، يبني قارئ شغـوف بيتا عجيبا وخطرا كمقام لبطله، يدمّر به معا أعداءه والكتب التي نوى الانتقام منها. هذا هو مستقبل قرّاء من دون قراءة.

● الثالثـة، الأكثر شهرة، هـي في «فهرنهايـت ٤٥١» وتصور مستقبلا تُحرق فيـه الكتب ومجموعـة من محبـي الأدب كانوا حفظوا عـن ظهر قلب كتبهـم المفضلة، حاملينها في رؤوسهم هنا وهنـاك مثل مكتبات سيّارة. هذا هو مستقبـل يكون فيه القرّاء والقراءة، من أجل البقاء، تابعين لمبدأ اوغسطين ويصبحون القارئ والمقروء معا.

القـراءة المؤتمتـة التي لا تتطلـب قرّاءً؛ فعـل القراءة المـتروك للمهووسين المحافظـين الذين لا يؤمنون بالكتـب لكونها قوة مهددة بـل لكونها أماكن للحـوار؛ كتب منقولـة الى الذاكرة ومحمولة هنا وهناك حتـى يتهاوى العقل وتتلاشى الـروح... هذه السيناريوهـات تلائم قرننا الجديـد: نهاية الكتب مقابل نهايـة الزمن، بعد نهاية الألفية الثانية. في نهايـة الألفية الأولى، أحرق الآداميون[١٥٦] مكتباتهم قبل الانضمام الى اخوتهم في الاستعداد ليوم القيامة كي لا يحملوا معهم حكمة ضارّة الى مملكة الفردوس الموعودة.

مخاوفنـا هي مخـاوف مستوطنـة، متجذرة في زمننـا. إنهـا لا تتفرّع في المستقبـل الذي لا سبيل الى معرفته؛ إنها تطلب جوابا نهائيا، هنا وفي الحال. (البلاهـة)، كتب فلوبير، (تكمن في الرغبـة بخاتمة). وهذا حق. كما يعرف كل قارئ، النقطـة أو السمة الجوهرية لفعل القراءة، الآن ودائما، هي أنها لا تنزع الى نهاية قابلة للتنبؤ، الى خاتمة. كل قراءة تطيل أخرى، وهي بدأت قبل آلاف السنين ولا نعرف عنها شيئا؛ كل قراءة تظهِر ظلها على الصفحة التالية، تضفـي عليها محتوى وقرينة. بهـذه الطريقة تنمو القصص، طبقة إثر طبقة، كالجلـد بالنسبة للمجتمع الـذي يُحفظ تاريخه من خـلال القراءة. في رسم

---

(١٥٦) Adamites ، هم الموالون لطائفة مسيحية قديمة (أعتبروا فيما بعد هراطقة من قبل الكنيسة السائدة) إزدهرت في شمال افريقيا في القرون الثاني والثالث والرابع.

كارباتشـو يجلس اوغسطـين، متحفزا مثل كلبه، مع قلمـه في حالة تأهب، وأمامه الصفحة اللامعة كشاشـة، ناظرا بإستقامة في الضوء، مصغيا. الغرفة، الأدوات تواصل التغيّر، الكتب علـى الرف مفصولة عن أغلفتها، النصوص تروي قصصا بأصوات لم تولد بعد.

الجزء السادس
الكتب مهنة

(أريد شراء بيض، من فضلك)، قالت آليس بخفر. (كيف تبيعه؟)
(الواحدة بخمسة بنس وربع – الإثنتان ببنسين)، أجاب الخروف.
(إذن بيضتان أرخص من بيضة واحدة؟) قالت آليس بنبرة دهشة، بينما هي تخرج محفظتها.
(لكن بشرط أن تأكليهما معا، إن إشتريت إثنتين)، قال الخروف.

«عبْر المرآة» الفصل ٥



قراءة بالمقلوب

(أتعرفين لغات؟ ماذا تعني كلمة fiddle–de–dee [١٥٧] بالفرنسية؟)
(هذه الكلمة ليست انكليزية)، أجابت آليس بوقار.
(مَنْ قال إنها كذلك؟) ردت الملكة الحمراء.

«عبْر المرآة» الفصل ٩

الى كريستين لو بوف

خلال فترة بين عامـي ١٩٩٢ و ١٩٩٣، اشتغلت على ترجمة ثلاث قصص لمارغريـت يورسنار. القصص المنشـورة في الفرنسية تحت عنوان «Conte blue»، الـذي تُرجِم في الانكليزيـة الى «حكاية زرقاء»، هي مـن الأعمال المبكرة للكاتبة التي باتـت في أواخر حياتها صاحبة اسلوب بارع. على نحو ممكن فهمه، إذ أنها كُتِبت بطريقة مفعمة بالحيوية وبمعرفة تامـة بعمر الشباب، تشـرد القصص بين وقت وآخر مـن الأزرق الداكن الى الارجواني الفاتح. بمـا أن المترجمين، بخلاف الكتّاب وبخلاف الرب نفســه، لهم القابلية على تصحيح أخطاء الماضي، بدا لي مشروعا متحذلقا أن أحافـظ على كل تجعّـد وزخرفة نص يورسنار الشـاب، مشروعا معَّدا لآركيولوجيـي الأدب أكثر مما هو لعشاق الأدب. علاوة على ذلك، اللغة الانكليزية هي أقل صبرا مع الحيوية المفرطة من الفرنسية. ولهذه الأسباب

---

(١٥٧) تُستخدَم للتعبير عن الانزعاج، اللامبالاة الرافضة، أو الازدراء.

كنـت في مرات قليلة – mea culpa, mea maxima culpa(١٥٨) – أجز بصمت صفة هنا أو أقلّم تشبيها هناك.

أجـاب فلاديمير نابوكـوف، ردّا على نقـد صديقه ادمونـد ويلسون لإنتاجـه ترجمة لـ «يوجـين اونيجين» (بتآليل صغيرة ومـا الى ذلك)، أن مهنـة المترجم ليست هي تحسين الأصل أو التعليـق عليه بل إعطاء القارئ الجاهـل بلغة نصّـا معاد تأليفه في كل الكلمـات المرادفة لكلمات أخرى. مـن الواضح أن نابوكوف إعتقد (برغـم أنني أجد من الصعب تخيّل هذا الحِرَفي البارع يقصد ذلـك) أن اللغات هي (مترادفة) في المعنى والصوت معـا، وأن مـا هو متخيَّـل في لغة يمكن أن يكون متخيّـلا في لغة أخرى – دون أن يحـدث خلق جديـد بالكامل. لكن الحقيقة هـي (كما يكتشف ذلـك كل مترجم عند بدايـة الصفحة الأولى) أن طائـر العنقاء المتخيّل في لغـة هو لا أكثر من دجاجة حظـيرة في لغة أخرى، ولإضفـاء المهابة على طير وُلِد من رماده، يمكن أن تحتاج اللغة المختلفة الى وجود مخلوق مختلف، مقتطف مـن مؤلفات رمزيـة عن الحيوانـات وعاداتها تمتلـك مفاهيمها الخاصـة عـن الغرابـة. في الانكليزيـة، علـى سبيل المثـال، كلمـة عنقاء <phoenix> مـا زال لها رنينا مثيرا للعواطف، برّياً، في الاسبانية، <ave fénix> هي جزء من لغة طنّانة موروثة من القرن السابع عشر.

في بداية العصور الوسطى، كانت الترجمة [translation] (من صيغة الزمـن الماضي لفعـل <transfer> في اللاتينيـة، <ينقل، يحوّل>) تعني نقل رفات قديس من مـكان الى آخر. كان هذا النقل أحيانا غير مشروع، كمـا حين تُسرَق البقايا المقدسة مـن مدينة وتُنقَل من أجل مجد أعظم لمدينة

(١٥٨) <هذا خطأي، خطأي الفادح>، باللاتينية في الأصل.

أخرى، وعلى هذا النحو نُقل جثمان سان ماركو من القسطنطينية الى فينيسيا، مخفيا تحت عربة ملأى بالخنازير، حيث رفض الحرّاس الأتراك على أبواب القسطنطينية لمسها. نقل شيء نفيس وجعله ملكا لإمرئ بأي وسيلة ممكنة: هذا التعريف يفيد فعل الترجمة الأدبية ربما أفضل من تعريف نابوكوف.

ما من ترجمة هي بريئة أبدا. كل ترجمة تتضمن قراءة، اختيارا للموضوع وتفسيره معا، رفضا أو قمعا لنصوص أخرى، اعادة تعريف بتعابير مفروضة من قبل المترجم، الذي، انتهازا للفرصة، يغتصب دور المؤلف. بما أن أي ترجمة لا يمكن أن تكون نزيهة، مثلما لا يمكن لأي قراءة أن تكون غير متحيّزة، فإن فعل الترجمة يحمل معه مسؤولية تتوسع خارج حدود الصفحة المترجَمة، لا فقط من لغة الى لغة بل غالبا داخل نفس اللغة، من نوع الى نوع، أو من رفوف أدب الى رفوف أدب آخر. في هذا، ليست كل <الترجمات> معترف بها بالمعنى الدقيق: حين حوّل تشارلز وماري لامب مسرحيات شكسبير الى حكايات نثرية للأطفال، أو حين ساقت فرجينيا وولف نُسَخ كونستانس غارنيت لتورجنيف (في قطيع من الأدب الانكليزي)، فإن هذا <الإحلال> للنص في بيوت الحضانة أو في المكتبة البريطانية لم يكن يعتبر <ترجمة> في المعنى الإتيمولوجي. لامب أو وولف، كل مترجم يقنّع النص بمعنى آخر، جذابا كان أو لم يكن.

لو أن الترجمة هي ببساطة مسألة تبادل، لما قدمت فرصا كثيرة لتحريف ورقابة (أو تحسين وتنوير) أكثر مما يقدمه النَسْخ طبق الأصل، أو، في أحسن حالاتها، مايقدمه النَسْخ الرهباني. لكن الأمر ليس على هذا النحو. لو سلّمنا بأن كل ترجمة تتم ببساطة من خلال نقل النص الى لغة أخرى، مكان آخر، وزمان آخر، تغيّره الى الأفضل أو الأسوأ، يجب علينا إذن التسليم أيضا بأن كل ترجمة - حَرْفية، تعيد الرواية بشكل آخر،

تصنّـف من جديد – تضيف للنص الأصلي قـراءة prêt-à-porter (١٥٩)، تعليقا ضمنيا. وهنا يبدأ الرقيب.

واقع أن الترجمة يمكن أن تخفي، تحرّف، تكبت، أو حتى تقمع النص هـو واقع مُدرَك ضمنيا مـن القارئ الذي يقبل بهـا كونها <نسخة> من الأصل، عملية وصفها جواكيم دو بيلاي في ١٥٤٩، في كتابه «Défense et exemmple de la langue française»: (ومـاذا أقـول عـن اولئك الذيـن يدعون على نحو ملائم بالخونـة أكثر مما يدعون بالمترجمين، حيث هم يخونون اولئك الذين يبغون الكشف، مفسدين مجدهم، ومغرين القرّاء الجهلة للقراءة بالمقلوب؟)

في فهرسـت الكتـاب الرائـد لجون بوزويـل عن اللواطـة في القرون الوسطـى، «المسيحيـة، التسامـح الاجتماعـي واللواطة»، نقـرأ في باب <الترجمة>، (أنظر الترجمة الخاطئة) – أو ما دعاه بوزويل (التزييف المتعمد للمعطيات التاريخية). الشواهد علـى الترجمات المطهَّرة للكلاسيكيات الاغريقيـة والرومانيـة هـي وفيرة جدا علـى تلخيصها وتتنـوّع من تغيير لضمـير شخصي يحجب على نحو مقصـود الهوية الجنسية لشخصية الى قمع النص بأكمله، مثل كتاب «آمورس» للوقياني(١٦٠) زائف، الذي شطبه توماس فرانكلين من قائمة ترجمته الانكليزية لأعمال المؤلف لأنه يتضمن حوارا تلميحيا وسط مجموعة من الرجال عن ما اذا كانت النساء أو الأولاد هـم مرغوبين جنسيا أكثر. (لكن حين تكون هـذه المسألة، على الأقل في

---

(١٥٩) المعنى الحرفي لهذه العبارة، التي وردت في الأصل بالفرنسية، هو: <جاهزة للارتداء>.

(١٦٠) نسبة الى لوقيان السميساطي، أديب وبليغ عاش في القرن الثاني الميلادي، عُرِف بكتاباته في اللغة اليونانية القديمة.

هـذه الفكرة، مقـررة منذ زمن طويـل لصالح السيـدات، لا تبقى حاجة للمزيد من النقاش)، كما كتب الرقيب فرانكلين.

(يمكننا فقط حظر ذلك الذي نستطيع أن نسميه)، كتب جورج شتاينر في «ما بعد بابل». طوال القرن التاسع عشر، كانت النصوص الكلاسيكية الاغريقيـة والرومانية موصى بها للتعليـم الاخلاقي للنساء لكن فقط حين كانـت تنقّى في الترجمـة. جعل الكاهن جَي دبليـو بورغون هذا صريحاً عندمـا كان يعـظ في ١٨٨٤، مـن على منـبر النيو كوليـج، اوكسفورد، ضد السماح للنســاء بدخول الجامعة، حيث سيمكنهـا دراسة النصوص بأصولهـا. (إن كانـت ستتبـارى بنجـاح مـع الرجـل في سبيـل <المقام الرفيـع>)، كما كتب الكاهن الهيّاب، (فأنـت مضطر أن تضع بين يديها بـلا تحفظ الكتّاب الكلاسيكيين من العصـور القديمة - بمعنى آخر، عليك أن تعرّفها على الأشيـاء الفاحشة في الأدب الاغريقي والروماني. أيمكنك جديـا الإقدام على هذا؟ ألن يصبح جزء مـن برنامجك تدنيس تلك الروح الجميلـة بقذارة حضارة العالم القديم، تعريـف العذارى في ريعان شبابهن بمئـة شيء مقيت أجـدر بالنساء في اي عمر (وكذلك الرجـال، إن أمكن ذلك) أن يكنّ بدونه ألف مرة؟)

مـن الممكن مراقبة لا فقط كلمة أو سطر من نص عبْر الترجمة بل أيضا ثقافـة بكاملها، كما حدث مـرارا طوال القرون مـع الشعوب الخاضعة. نحو نهاية القرن السادس عشر، على سبيل المثال، كان الجزويت مفوضين مـن قبل ملك اسبانيا فيليب الثاني، بطل الاصلاح المضاد، باتباع خطوات الفرانسيسـكان وتوطين أنفسهـم في الغابات التي هـي الآن باراغواي. من ١٦٠٩ حتـى طردهم مـن المستعمـرات في ١٧٦٧، أنشأ الجزويت مستوطنـات للسـكان المحليـين الغوارانيـين، مواطـن مسوّرة تدعـى

<reduccione>[١٦١] لأن الرجال، النساء، والأطفال الذين سكنوها كانوا <مُختزلين> الى عقائد الحضارة المسيحية. الفرق بين المقهورين والقاهرين كان لا يمكن، بأي حال، التغلب عليه بسهولة. (ما يجعلني وثنيا في نظرك)، قال شامان غواراني لواحد من المبشرين، (هو ما يمنعك من أن تكون مسيحيا فيّ). أدرك الجزويت أن الحديث المؤثر تطلّب تبادلية وأن فهم الآخر كان المفتاح الذي سيتيح لهم الحفاظ على الوثنيين داخل ما كان يدعى، بالإستعارة من مفردات الأدب الصوفي المسيحي، <الأَسْر الخفي>. الخطوة الأولى في فهم الآخر كانت تعلّم وترجمة لغة الآخر.

أي ثقافة هي معرّفة بذلك الذي يمكن تسميته؛ لأجل الرقابة، على الثقافة الغازية أن تمتلك أيضا مفردات تسمّي تلك الأشياء عند الآخر. لذا، الترجمة الى لسان الفاتح تحمل داخلها دائما خطر التمثل أو المحق؛ الترجمة الى لسان المقهورين، تحمل خطر الإخضاع أو التقويض. هذه الحالات الفطرية للترجمة تتوسع الى كل تنوعات اللاتوازن السياسي. الغوارانية (مازالت اللغة المنطوقة، وإن بشكل متغيّر كثيرا، من قبل أكثر من مليون بارغواني) كانت حتى وصول الجزويت لغة شفاهية. حدث حينئذ أن الفرنسيسكاني فراي لويس دي بولانيوس، الذي كان السكان الأصليون يدعونه <ساحر الرب> بسبب موهبته في اللغات، ألّف أول معجم غواراني. واصل عمله وأتمّه الجزويتي انتونيو رويز دي مونتويا، الذي منح بعد أربعة سنوات من العمل الشاق كتابه الكامل عنوان «Tesoro de la lengua guaraní» («كنوز اللغة الغوارانية»). في مقدمة لتاريخ التبشير الجزويتي في امريكا الجنوبية، كتب الروائي البارغواني اوغستو روا باستوس أنه لكي يؤمن السكان الأصليون بعقيدة المسيح، احتاجوا، قبل

---

(١٦١) <المختزلين>، بالاسبانية في الأصل.

كل شـيء، الى أن يكونوا قادرين على تعطيل أوتغيير أفكارهم السلفية عن الحياة والموت. مستخدمين الكلمات الغوارانية الخاصة بهم، ومستفيدين مـن توافقات معينة بـين المسيحية والديانات الغوارانيـة، ترجم الجزويت الأساطـير الغوارانية كـي يمكنهم التكهّن أو اعلان حقيقـة المسيح. الأب الأول، نياماندو، الذي خلـق جسده الخاص به وصفات ذلك الجسد من السـديم الأصلي، أصبح الـرب المسيحي من كتاب سِفْـر التكوين؛ توبا، الولد الأول، إله رئيسي في البانثيون الغواراني، أصبح آدم، الرجل الأول؛ العصي المتقاطعة، yvyrá yuasá، التي يُعتقَد في الكوزمولوجيا الغوارانية أنها تثبّـت مملكة الأرض، أصبحت الصليب المقدس. ولأن العمل الثاني لنيامانـدو كان خلق العالم، كان الجزويت قادريـن بطريقة حاذقة على أن يضفوا على الكتاب المقدس، المترجم الى الغوارانية، وزناً إلهياً، لائقاً.

في ترجمة اللغة الغوارانية الى الاسبانية، أضفى الجزويت على تعابير معينة تشير الى سلوك اجتماعي مقبول وحتى جدير بالثناء بين السكان الأصليين دلالة ضمنية تلائم منظور الكنيسة الكاثوليكية والبلاط الاسباني. الأفكار الغوارانية عن الشـرف الشخصي، عن الإمتنان الصامت عند قبول هدية، عـن سمات مميزة مثـل معارضة معرفة تعميمية، وعـن استجابة اجتماعية لتغيرات هامة وأساسية في الفصول وفي العمر، كانت مترجمة بطريقة فظة ومتوانيـة الى كلمات مثل <كبرياء>، <عقوق>، <جهل>، و<تقلّب>. هـذه المفردات سمحـت للرحالة مارتن دوبريزهوفـر الفييني التأمل، بعد ستـة عشرة عاما من طرد الجزويـت في ١٧٨٣، في كتابه «Geschichte der Abiponer» («تاريـخ شعـب الابيبونـر»)، حول الطبيعـة الفاسدة للغوارانيـين: (مزاياهم الكثيرة، التي لا بد أنها تنتمـي الى كائنات عاقلة، مؤهلة للثقافة والتعليم، تفيد كواجهة للبنى الشاذة في الأعمال نفسها. هم يبدون مثل بشر اوتوماتيكيين إتحدت في صنعهم عناصر من كبرياء، عقوق،

جهل، وتقلّب. من هذا المصادر الرئيسية يجري جدولا من كسل، ثمالة، عجرفـة، وارتياب، مع الكثير من الاعتـلالات العقلية الأخرى التي تسفّه طبيعتهم الأخلاقية).

برغـم ادّعـاءات الجزويـت، لم يساهـم النظام الجديد مـن العقائد في سعـادة السـكان الأصليين. كاتبـا في عام ١٧٦٩، وصـف المستكشف الفرنسـي لـوي انتـوان دو بوغينفيل الشعـب الغواراني بهـذه الكلمات المقتضبـة: (هؤلاء الهنود هـم قدر محزن. مرتعدين دائمـا تحت عصا سيد صارم ومتحذلق، ليس لهم أي ملكية وهم عرضة لحياة شاقة رتابتها كافية أن تقتـل مـن الملل. لذلك فهم حـين يموتون لا يشعرون بـأي أسف على مغادرة هذه الدنيا)..

في وقـت طرد الجزويـت من باراغـواي، أمكن للمـؤرخ الاخباري الاسبـاني فرنانديز دي اوفيدو القول عـن اولئك الذين كانوا <حضّروا> الشعـب الغـواراني ما قالـه البريطـوني[١٦٢]، كالغاكوس، بعـد الاحتلال الرومـاني لبريطانيـا: (الرجـال الذي خلدوا هـذه الأعمـال سمّوا هذي الأماكن المفتوحة <هادئة>. أشعر انها أكثر من هادئة - إنها مدمِّرة).

عبْر التاريخ، كانت الرقابـة في الترجمة لبست أيضا لبوسا أكثر مكرا، وفي عصرنـا، في أقطار معينة، الترجمة هي واحدة من الوسائل التي يكون بهـا مؤلفون <خطرون> خاضعون الى تطهير. (البرازيلي نيليدا بينون في كوبا، المنحطّ اوسكار وايلد في روسيا، المؤرخون الأخباريون من السكان الأصليـين في الولايـات المتحدة وكنـدا، الولد الفرنسـي الفظيع جورج باتـاي في اسبانيا فرانكو، كانو نُشِروا في نسـخ مقطّعة. وبرغم كل نياتي

(١٦٢) أحد أبناء واحد من الشعوب التي سكنت بريطانيا قبل الغزوات الانكلوساكسونية. [المورد]

الحسنـة، ألا يمكن أن تُعتبَر نسختي من يورسنـار رقابية؟) غالبا، المؤلفون الذين قد تُقرأ آراءهم السياسية بانزعاج هم ببساطة غير مترجَمين والمؤلفين الذيـن لهم اسلوب صعب هـم أما مهمَلين لصالح آخريـن أسهل فهما أو محكومـين بترجمات ضعيفة أو خرقاء لأعمالهم. مع ذلك، ما كلّ ترجمة هـي فساد وغِش. أحيانا، يمكـن لثقافات كاملة أن تُنقذ بواسطة الترجمة، وتصبـح مساعي المترجمين الوضيعـة الجهيدة مسوَّغـة. في كانون الثاني ١٩٧٦، خـرَّ على ركبتيه المعجمي الامريكـي روبرت لاولين أمام حاكم مدينـة زيناكانتان في جنوب المكسيك ماسكا كتـاب إستغرق من لاولين أربعـة عشرة عاما لإنجازه: معجم تزوزيل الكبير الذي حَوَّل الى الانكليزية لغـة المايان التي يتحدثها ١٢٠ ألف مـن شعب الشايان، والمعروفين أيضا بـ <شعب الخفاش>. وهو يقدم المعجـم الى التزوزيل الأكـبر سنا، قال لاولـين، متحدثـا باللغة التـي كان سجّلها بكثير من الجهـد والعناية، (إن جـاء أي أجنبي وقال لك أنت هندي أبلـه، غبي، أرجوك أن تظهر له هذا الكتاب، وتريه الثلاثين ألف كلمة من معرفتكم، فكركم).

لا بد أن، يجب أن يكون، هذا وافيا.

المساهم السرّي

(ربما أنتِ تهزأين من <ذلك>)، قال الصوت الصغير قرب أذنها: (شيء عن <سترغبَ لو استطعت> كما تعرفين).
(لا تسخر هكذا)، قالت، ناظرة حولها عبثا لترى من أين يأتي الصوت. (إن كنت متحمسا جدا لسماع مزحة، لماذا لا تأتي بواحدة بنفسك).

« عبْر المرآة» الفصل ٣

في ١٩٦٩، سافر تيموثي فيندلي للعمل مع محرره الامريكي على ألواح الطباعة لروايته الثانية، «بلاء الفراشة». لم يكن الناشرون الكنديون متأثرين بعد بجهود هذا الممثل المتحوّل الى كاتب، لكن شركة النشر الامريكية فايكنغ كانت عبّرت عن اهتمامها بهذا المؤلف الناشئ. المحرر المكلف بتحرير كتاب فيندلي، كان كورليس أم سميث، معروف بإسم <كورك>، الذي كان أيضا محرر رسائل جيمس جويس. قرأ سميث «بلاء الفراشة»، وقائع انحطاط أسرة هوليوودية نموذجية ذات خلفية المانية نازية، ورغم أنه أعجب بالكتاب كثيرا، لم يكن راضيا عن ناحية واحدة منه: أراد أن يعرف <معنى> الفراشات في القصة ونصح فيندلي بشدة أن يجعل هذا واضحا. كان فيندلي شاب، قليل التجربة، ويخشى غضب ناشره الذي كان يرغب كثيرا العمل معه، فأذعن لاقتراح سميث. عَمِل على الكتاب من أجل أن يفسّر الفراشات، فظهرت الرواية بالوجه المطلوب تحت إسم دار فايكنغ.

المسألة غير العادية لهذه الحكاية هي أن أغلب القرّاء الامريكيين الشماليين سوف لن يرونها غير عادية. حتى معظم كتاب الأدب الروائي

قليلـي التجربـة يعرفون أن مخطوطاتهـم لا بد أن تمرّ ذات يـوم على أقلام محترفين معروفـين بـ <المحرريـن>، الذين تستخدمهـم دور النشر لقراءة الكتب لإبداء الرأي وتقديم النصائح بالتغييرات التي يعتقدون انها ملائمة. (هذا المقطع الذي تقرأه الآن سوف لن يكون المقطع الأصلي المكتوب، إذ لا بـد أن يخضع لتحقيق المحـرر؛ في الواقع، عندما كانت النسخة الأولى من هذا المقال منشورة في مجلة الساتردَي نايت، كانت هذه الجملة محذوفة بالكامل).

الكتّـاب، المشهورين بقلقهم على مهنتهم، راغبون عن الحديث حول هــذه المساعـدة الالزامية ربما فقـط بتعابير عامّــة أو غير مخصصـة للنشر. يزخـر الأدب المعاصر بأمثلة عن سوء التصرف والترميم معا، لكن الكتّاب يفضلـون أن يبقى هذا التدخل سرا - وهم محقون. في آخر الأمر أي عمل روائـي هو عمل الكاتب الخاص بـه، ولا بد أن يُنظر اليـه بهذه الطريقة. الكتّـاب (ويوافق على هذا محرروهم) ليسوا بحاجة الى جعل العالم يعرف عـن كل الترقيـع الناجم عن هـذا التعاون. يريـد الكتّـاب أن يكونوا هم المنتجون الوحيدون.

علـى كل حال، إخفاء هذا التحفظ هو مفارقـة. الكاتب يعرف نفسه بأنه سيكون المؤلف الوحيد لنص، شاكّاً قليلا بوجوده ومتحيراً أكثر بقليل بالغموض الـذي يتضمنه، ويعرف أيضا أنه قبـل أن يكون النص منشورا سيكون عرضة للتحقيق المحترف، وأن الأجوبة المقدّمة والمقترَحة ستكون مقبولـة؛ هو بذلك يتخلى، على الأقـل جزئيا، عن حق الإنفراد بالتأليف. قبـل الخـروج الى العالم، كل كاتـب روائي في امريـكا الشمالية (وأغلب كتّاب الكومنولث البريطانية) ينال، اذا جاز القول، مقعد السيارة الخلفي الأدبي.

حرفة المحرر ليست قديمة جدا أو منتشرة كما يمكن أن يفترض الجمهور الانكلوساكسـوني. في بقية العا لم هي غير معروفة على نطاق واسع: حتى في انكلـترا، ظهرت هي بعد قرنـين ونصف تقريبا من إخـتراع الطباعة. يعطـي معجـم اوكسفـورد الانكليزي عـام ١٧١٢ كتاريـخ لبداية مهنة المحـرر (editor)، بوصفـه الشخص (الذي يهيئ للطبـع عملا أدبيا كتبه مؤلف آخر)، وهو مصطلـح إستخدمه جوزيف اديسون في الاسبكتاتور لتعيـين شخص يعمل على مـادة كان مؤلفها أما أنجزهـا أو تركها ناقصة. ربما هذا كان المعنى الذي في ذهن وليام هازليت، الذي قصد اعادة توكيد مسؤوليـة الكاتب الوحيدة على النص، عندمـا لاحظ، (إنه من المستحيل تمامـا إقنـاع محرر بأنه لاشـيء). المحـرر، المفهوم بصفتـه (شخص يعمل مـع المؤلف على <صياغـة> عمل روائي)، لم يدخـل التاريخ حتى وقت متأخـر، في العقـود الأولى من القـرن العشرين. قبـل ذاك كان هناك فقط اشارات منثورة عن نصيحـة تحريرية: ايراسموس يقترح على توماس مور قـراءة «يوتوبيا»، تشارلـز ديكنز، كمحرر في مجلة هـاوز ووردز، ينصح ويلكي كولنز بحبكة، الى آخره.

للعثـور علـى محرر ناضج في المعنـى المعاصر كانْ علينـا الانتظار حتى سنـوات العشرينـات، حين ظهرت في نيويورك الشخصيـة التي هي الآن اسطـورة: ماكسويـل بيركنز، محـرر أف سكـوت فتزجيرالـد، ارنست همينغواي، ارسكين كالدويل، وتوماس وولف. بناء على كل ماورد، كان بيكنز محررا سخيا، متحمسا بإحترام لما كان يعتقده مقاصد المؤلف – رغم أن دافعـه السامري منعنا من معرفة ما كانت تبدو عليه مخطوطات توماس وولف قبـل أن يختزلها الى شكل قابل للنشر. مع بيركنز، يكتسب المحرر إحترامـا ومرتبة قديس حامي. (يمكـن أن يقول البعض أن القديس الحامي للمحرريـن لا بد أن يكون السلّاب الاغريقـي بروكروستس، الذي كان

يضع ضحاياه على سرير من حديد ويبسط أجسادهم عليه ويقطع الأجزاء المتدلية حتى يناسبوا بالضبط حجم السرير).

للقـارئ العادي، المهمة الدقيقة لأي محرر هي شيء غامض. في كرّاسة صغـيرة بتوقيع أقلام مختلفـة، «المؤلف والمحرر: دليـل عمل» (١٩٨٣)، حـاول ريـك آرشبولـد، محرر كنـدي متميـز يعمـل بالقطعـة، الشرح: (للمحررين عدة وظائف)، يكتب، (تتفاوت في العدد وفقا لحجم وتعقيد دار النشـر. يمكنهم تضمـين حقوق مكتسبة في مشـروع نشر كتاب؛ بيع حقـوق اضافية؛ تطوير خطـط للتشجيع والتسويق؛ كتابـة نسخة لأغلفة الكتـب؛ ... الاشراف على الانتـاج؛ وتصحيح البروفـات الطباعية. و، بالطبع، التحرير). هذا لا يفيدنا كثيرا. لو تركت جانبا المناطق المتخصصة في النشر أمثال الكتب المدرسيـة، المجلات، والأدب غير الروائي التقني، ماذا يفعل المحررون بالضبط عندما يقولون أنهم <يحررون>؟

جـزء واحد علـى الأقل من وظيفة المحرر، شيء يُـؤدَّى من قبل (محرر مخطوطة أو مادة معدَّة للطبـع)، يخصّ ببساطة مراجعة الوقائع، التهجئة، النحـو، المسايرة مـع الاسلـوب المفضل لـدار النشر في استعمـال النقط والفواصـل، الخ، وطـرح أسئلة منطقية: هل أنتَ مـدرك بأن شخصيتك هـي في سن الخامسة عشرة على الصفحة ٢١ وثمانية عشرة على الصفحة ٣٤؟ أي كان مقـدار الأجر الذي يتقاضاه المحـرر، فهو من المحتمل غير كافٍ لمكافأة كل هذه المراجعة والمراجعة الاضافية غير المحمودة.

مع هذا، حتى هذه الناحية من العمل في التحرير، مهما بدت ضرورية، تنطـوي على إحتمالية أذى. الكاتب الذي يعرف أن نصّه سيُعايَن من قبل محـرر ربما يرى مـن الملائم تـرك التناغـم الأدّق دون عنايـة، لأن المحرر سيحاول في أي حال أن يناغم النص لما يبدو مناسبا لأذنه الحِرَفية. توماس

وولـف، وهو خاضع لتحريـر بيركنز، كان يرمي ببساطـة مخطوطته على الأرض حين ينتهي منها، لكاتب الآلة الطابعة كي يجمعها وللمحرر كي يقطـع ويلصق. تدريجيا يجازف الكاتـب لا برؤية نفسه حاملا عمله الى مـكان لا يمكنه الذهاب أبعد منـه (لا منهيا نصّه بل <هاجرا> له، حسب عبـارة بول فالـيري الشجاعة) بقدر ما يـرى نفسه حامـلا نصّه الى عتبة صف مدرسي لا غير حيث سيفحص المعلم الهجاء والنحو.

تحريـر المخطوطـة (copyediting)[١٦٣]، إذن، هـو جـزء مقبول من وظيفـة المحرر. في نقطة معينة مـن التاريخ، ربما حتى قبل زمن ماكسويل بيركنز، تجـاوز المحرر الأسئلـة النقدية حول التهجئـة الى الأسئلة النقدية حول المعنى، وبدأ يرتاب بمعنى الفراشات. على نحو خفي، بات مضمون الأدب الروائي من مسؤولية المحرر.

في كتاب «حديث المحررين عن التحرير: نظرة من الداخل عمّا يفعله المحـرر بالفعل» (جمعه جيرالد غروسـ)، المحرر، بائع الكتب، والمؤلف ويليـام تراغ، كان له هـذا القول حول ما يجعل المحـرر محررا: (المحرر، العامل الكفوء للكتب يجب أن يقرأ. كان يجب أن يقرأ منذ بداية طفولته. قراءتـه يجب أن لا تنقطع. التوق الى المـادة المطبوعة هو شيء بايولوجي، ضـرورة فكرية عميقة؛ الحاجـة يجب أن تكون في الجينـات). بإختصار يجب ان يكون المحرر قارئا.

هـذا صحيح تماما. على المحرر أن يأخذ هذه الوظيفة على عاتقه أو لا يحـرر على الاطلاق. لكـن هل يمكن لأي شخص أن يقـرأ دون أن تغلبه ميولـه الشخصية؟ لأنـه من أجل تسويـغ التطفّل على نصـ بكر لمؤلف،

(١٦٣) تحرير نصّ جاهز للطباعة بمراجعة محتوياته ودقته فقط. [أوكسفورد]

علـى المحرر بالتأكيد أن لا يكون فيليكسـس تشاكل الذي يبتهج بالنهايات السعيـدة أو دولوريس لاكريموسـس التي تفضل أن تكـون نهاياتها مريرة. يجب أن يكـون المحرر قارئـا افلاطونيا؛ يجب ان يجسّـد <القارئية>؛ يجب أن يكون قارئا بوضع خطين تحت هذه الكلمة.

مـع ذلك، أيمكن حقا لقارئ مثالي أن يساعد الكاتب؟ كما يعرف كل قـارئ، الأدب هو فعل تقاسم المسؤوليـة. ومع هذا افتراض أن هذا الفعل التبـادلي يتيح لنا معرفة الهـدف الذي وضعه الكاتـب لنفسه، هدف هو في أغلـب الأحـوال غير مكشوف حتى للكاتب، هـو أما افتراض ساذج أو متعجـرف علـى نحو أحمق. لا يمكـن إعادة صياغة نصـ مؤلف آخر فالكتاب هو ما هو عليه. سواء أكان الكاتب بلغ ما قصده، أو كان يعرف مـا يريد بلوغه، بغض النظر عمّا يظهر بـين دفتي الكتاب، هو غموض لا يستطيـع أحـد، ولا حتى الكاتب، الاجابة عليه. السـؤال غير ملائم تماما لأن الـثراء والغموض هما، كما أعتقد، الانجـازان الحقيقيان للأدب. (أنا لا أقول أن هذا غير موجود في كتابي)، يعترف الروائي والشاعر الايطالي شيـزاري بافيزي في ردّ على ناقد أشار الى ثيمـة ميتافيزيقية في عمله. (انا فقط أقول أنني لم أضعه هناك).

عندمـا يحـاول المحررون تخمـين <قصـد> مؤلف (ذلـك المفهوم البلاغـي المختَرَع من قبل سانت توماس الاكويني في القرن الثالث عشر)، عندمـا يسألون المؤلف عن معنى مقاطع معينة أو عن السبب وراء أحداث معينـة، فإنهم يفترضون أن عملا من الأدب يمكـن أن يُختزَل الى مجموعة من قواعـد أو يُفسَّر في خلاصة وقائع أساسيـة. هذا الحث، هذه التمارين المختزِلـة هي فعلا تهديـد، لأن الكاتب يمكن (كما فعـل فيندلي) أن يبالي ويقلـب التوازن الدقيق لابداعه. أكبر عمـرا، أكثر تجربة، أقل خوفا من أن ينفـر ناشريه، تمرّد فيندلي في النهاية: في عام ١٩٨٦ عدّل «بلاء الفراشة»،

حاذفا التفسير، ونُشِرت النسخة الجديدة (لا هي أفضل ولا أسوأ، هي ببساطة النسخة الأصلية) في فايكنغ بنغوين.

التهديد، على كل حال، هو ليس عالميا. التحرير المفهوم بوصفه <بحث عن مقاصد المؤلف> يُمارَس بشكل حصري تقريبا في العالم الانكلوساكسوني، وأقل في المملكة المتحدة منه في امريكا الشمالية. في بقية العالم، على الجملة، التحرير يعني فقط تحرير النسخة، وظيفة النشر، وحتى هذه يتم القيام بها بإحتراس يجعل المئات من المحررين في شيكاغو وتورنتو يفتشون عن مِهَن أكثر تحديا. عَمِلتُ في دور نشر في الارجنتين، اسبانيا، فرنسا، ايطاليا، وتاهيتي، وزرت دور نشر في البرازيل، اورغواي، اليابان، المانيا، والسويد. ولا في أي مكان آخر ثمة وظيفة تطفلية كالتي يصفها محررونا الامريكيون الشماليون، ومع هذا بقيت آداب الاقطار الأخرى، حسب ما أعرف جيدا، قائمة على نحو بارع جدا.

لماذا امريكا الشمالية هي منبت المحررين؟ أفترضُ أن الجواب يكمن في الصناعة المركنتيلية للمجتمع الامريكي. لأن الكتب يجب ان تكون بضاعة قابلة للبيع. الخبراء يجب أن يُستخدَموا لضمان أن تكون المنتجات مربحة تجاريا. في أسوأ حالاتها تنتج هذه المهمة الموحّدة روايات غرامية لسوق كبير، في أفضل حالاتها تعيد تشكيل توماس وولف حسب الحجم. في امريكا اللاتينية، حيث بالكاد تجلب الكتب نقودا، يُترك للكاتب حرية العمل مع أداته ويمكن لرواية أن تمتد الى أي طول من دون تعرضها لمقص التحرير.

لسوء الحظ، بدأ التأثير الامريكي يأخذ مديات واسعة. في المانيا،

اسبانيـا، وفرنسا، على سبيل المثال، الـ directeur de collection[١٦٤]، الـذي كان حتى الآن يختار ببساطة الكتب التي يتمنى أن تُنشر، صار الآن يجلس مع الكتّاب ويناقش أعمالهم الجارية. أحيانا يتمسك الكاتب بموقفه ويرفض التظاهر بالتعاون. لكن القليل منهم يملـك أما الشجاعة أو الرمية الموفقـة لغراهام غريـن، الذي، حين اقـترح ناشره الامريكـي تغيير عنوان روايتـه «رحلات مع عمتي»، أجاب ببرقية مـن ست كلمات: (تغيير ناشر أسهل من تغيير عنوان). في بعض الحالات، كان الكتّاب يسعون وراء هذا النوع من الوسائل المحترفة، سائلين محررا أن يروّق حرفتهم. تكون النتيجة تعاونـا فريـدا. تعليقا علـى الحالة التي ربمـا تُعَّد الأكثر شهـرة للتحرير في الشعر الحديث، حين أعاد ازرا باوند العمل على «الأرض اليباب» لتي أس اليـوت، لا حظ بورخس أن (كلا الإسمـان يجب أن يظهرا على الصفحة الصغـيرة. اذا سمـح مؤلف لشخص آخر بتغيير نصّـه، فهو لا يعود مؤلف ذاك النص – هو واحد من المؤلفين، وتعاونهما يجب أن يكون معترفا به).

بـين العديد من الأبيـات التي شطبها باوند (الشطـب الذي وافق عليه اليوت)، والتي هي الآن غائبة عن الديوان الى الأبد، هي هذه:

شيء نعرف أنه لا بد أن يكون فجرا –

ظلمة مغايرة، تتهدّل فوق السحب،

خط، خط أبيض، خط أبيض طويل،

جدار، حاجز، صوبه سرنا.

«الأرض اليباب»، المنشور بعـد تحرير باوند، كان يدعـى <القصيدة الأعظـم في اللغة الانكليزية>، ومع هذا أنا أفتقد تلك الأبيات وأتساءل إن

(١٦٤) <مدير المجموعة> (بالفرنسية في الأصل).

كان اليوت سيتركها في الديوان لو لم تكن عرضة لتدخل باوند.

بالطبـع، في كل مـكان في العـالم الانكلوساكسوني أو غـيره، يعرض الكتّـاب عملهـم قبل أن يُنشر (رغـم أن نابوكوف يجادل بـان ذلك يشبه عرضـ عيّنـات من بصاقـك). جماعة من القـرّاء غير المحترفـين – والدة المؤلـف، جار، صديـق، زوج أو زوجة – يمارسون طقسـ المعاينة الأولى ويقدمـون حفنـة من الشكوك أو المديح عن ما يمكـن للمؤلف من اختياره أو لم يتفكّـر فيه. هذا الكورسـ المتناقض هو ليس صـوت السلطة وطبقة الموظفـين الناصحـين بالتنقيح. كان جـون شتاينبك يعرضـ على زوجته كل فصـل جديد منجز بشـرط أن يكون تعليقها الوحيد هـو: (هذا رائع، عزيزي!)

المحـرر المحترف، من ناحية أخرى، حتى الأكثر حذقا وتفهما (وكنت محظوظـا بالعمل مـع عدد صغير منهم) يلوّن آراءه بلـون من سلطة ببساطة بسبـب منصبه. الفرق بـين المحرر المأجور وشخص قريـب منا هو الفرق بين طبيب يقترح جراحة فضّية وعمة مخلصة تنصح بقدح من شاي مركز.

تُـروى دائما قصـة عن كيف حَلُم كولريدج بـ <قبلاي خان> خاص به في لحظـات ثُمَل من المورفين، وعن كيف، عنـد اليقظة، جلس ليكتب حلمـه فقوطـع (من قبـل شخص من بورلـوك في موعد عمـل)، وبذلك فقـدَ الى الأبد خاتمة تلـك القصيدة الاستثنائية. أشخاصـ من بورلوك هم مستخدمون محترفون من قبل دور النشر في العالم الانكلوساكسوني. بضعة منهم حكماء ويطرحون أسئلة تساعد على الكتابة؛ بضعة آخرين يذهلون؛ بضعة يماحكـون على ثقة المؤلف بالنفس السريعة الـزوال؛ بضعة يدمرون العمـل بإبداع متوسط. الجميع يتدخل، وهذا الفكر الملزم مع نص شخص آخر هو الذي أرتاب فيه.

من دون محررين من المحتمل سيكـون لدينا نصوصا مفككة، متنافرة، تكراريـة وحتـى بغيضة، مـلأى بشخصيات عيونها خضـر في يوم وسود في اليـوم التـالي (مثل مدام بوفـاري)؛ مفعمـة بالأخطـاء التاريخية، مثل كورتيز الشجاع مكتشفا المحيط الهادي (كما قي سونيتة كيتس)، متخمة بالايبيـزودات المربوطة على نحو قبيح (كمـا في « دون كيخوته »)؛ بنهاية مرقّعـة (كمـا في « هاملـت ») أو بدايـة مرقّعـة (كما في «الـدكان القديم الغريـب»). لكن مـع المحررين – الحضور الدائـم، والآن المتعذر اجتنابه، للمحررين الذين من دون مقولتهم <nihil obstat>[١٦٥] من الصعب على كتاب أن يُنشر – ربما كنّا نفتقد شيئا جديدا على نحو خرافي، شيئا متوهجا كمـا العنقاء وفريـداً، شيئا عصّيا على الوصف لأنه لم يكـن وُلِد بعد، وإن كان وُلِد، سوف لن يسمح بمساهمين سريين في ابداعه.

---

(١٦٥) <لا توجد مشكلة>، باللاتينية في الأصل.

تحية تقدير الى اينوش سوامس

في الأخير قال الدّودو[166]: (الجميع فاز وكلّ يجب أن ينال جائزة).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣

في ٣ حزيران ١٩٩٧، اجتمعت مجموعة من عشاق الأدب في صالة القراءة في المكتبة البريطانية في لندن للترحيب باينوش سوامس، الشاعر. وربما كما كان متوقعاً، هو لم يتجسّد. ما حفز المجتمعون كان هذا: قبل قرن من الزمن، كان سوامس، الذي باع ثلاث نسخ فقط من ديوانه «Fungoids» [«فطريات»]، عقد اتفاقا مع الشيطان. في مقابل روحه الطموح، طلب أن يُسمح له بزيارة صالة القراءة بعد مئة سنة من ذلك ليرى كيف قيّمه الأخلاف. لسوء حظ سوامس، لم يقيّمه الأخلاف بتاتا؛ مجرد أنهم تجاهلوه. لم يكن ثمة سجل عن عمله في الفهرست الضخم للمكتبة، وفي تاريخ الأدب لفترته كانت الاشارة الوحيدة لإسمه في ملاحظة وصفته بشخصية خيالية، إخترعها الفكاهي الانكليزي ماكس بيربوم. يمكن الافتراض فحسب أنه بالنسبة لقرّائه المستقبليين حتى شبحه لم يكن مرئياً. وبالقدر نفسه ثمرات طموحه.

يتخذ الطموح الأدبي هيئات شتى، ومنها الشخصية الماكرة التي ترهب بائعي الكتب والمعروفة بـ<المؤلف القلِق>. متنكرا بذكاء كزبون

(١٦٦) طائر منقرض من فصيلة الحمام لكنه أكبر من الديك الرومي. [المورد]

عادي، يطوف المؤلف القلق في أرجاء محل بيع الكتب بحثا عن كتبه هو، موبخـا البائعين لأنهم لا يملكونها في المخـزن أو معيدا ترتيب الرفوف كي تكون أكثر بروزا. أحيانـا، يشتري المؤلف القلق نسخة أو نسختين من كتابـه، بإيمان ساذج بأنـه حيث تقود الاثنتان تتبـع الأخرى. محفَّزا بواسطـة خرافات كهذه، في عـام ١٩٩٩، لم يشـتر المراسل الصحفي الحائـز على جائزة بوليتزر ديفيد فايس مجرد بضع نسخ بل تقريبا عشرين ألف نسخة من كتابه الجديد «المكتب والخُلّد». ربما يُنظر الى هذه الحركة بوصفهـا تطرّفا في القلق عند المؤلـف، لكن فايس لم يشتر الكتب لمتعته الخاصـة. إمعاناً في الخطأ، قـرر أن يقاسم عمله مع الناس كلهم، عارضا نسخا بتوقيع المؤلف علـى موقعه الشخصي في الانترنت. سلوك فايس (المعقّد بستراتيجة مالية متاهية تتضمن حسومات ضخمة وشحن مجاني مـن موقع بيع الكتب أونلاين بارنيس آنـد نوبل، محققة عوائد ضخمة، وفائـدة الأسعار الخاصة لبائعي الكتب مـن أجل كتب جديدة وعناوين سريعة البيع) يستحق وقفة تفكير.

برغـم ظهـور الكتاب علـى قائمـة أفضل الكتـب مبيعـا لصحيفة النيويـورك تايمز لبضعة أيام قبل انهمـاك فايس في الشحن، فإن العشرين ألـف نسخة حفزت بلا شك ظهوره علـى قوائم أخرى. حين سئل عن سلوكه، صـرّح فايس: (هـدفي كان تصعيـد الادراك بكتاب «المكتب والخلد»).

لم يكـن ديفيـد فايس أول مؤلـف يخترع ستراتيجيـات لجعل كتابه مقـروء. يبـدو أن مصطلـح best seller [الأفضـل مبيعـا] أُبتكِر عام ١٨٨٩ في صحيفـة تصـدر في كانسـاس سيتي، لكن المثـال بلا ريب إمتـدت جـذوره في عقلنا قبـل آلاف السنين: في القـرن الأول تفاخر الشاعر مارتيال بأن روما كلها متيّمة بكتابه، رغم أننا لا نعرف أي طرق

إستخدم هو لجعل (على حد قولـه) (القرّاء يترنمون بالقصائد ويشتروها ليخزنوها). أقرب الى زمننا، رَفَعَ والت ويتمان من منزلة ديوانه «أوراق العشب» بالنقد الحماسي الـذي كتبه بنفسه. أعلن جورج سيمنون عن روايتـه البوليسية الجديدة بجلوسه في واجهة محـل وهو يكتبها على آلة كاتبـة. من أجل مبلغ ضخم من المـال، وعدت فاي ويلدون بأن تضمّن الإسـم التجاري <بولغـاري> في آخر رواياتها. دسّ الشاب خورخه لويـس بورخس نسخا مـن واحد من كتبـه الأولى في جيوب معاطف الصحفيـين المعلّقة في غرفة الانتظار في الجريدة. في ١٩١٣، كتب دي أتشـ لورانس الى ادوراد وليام غارنيـت: (لو أن «هاملت» و»أوديب» نُشِرا، لما باعا أكثر من ١٠٠ نسخة، الا اذا كان لهما مروّجا جيدا).

مع هذا، مقارنة مع نشْر فايـس، تبدو تلك الستراتيجيات الترويجية أشبـه بمناوشات صغيرة، معيبة أقل منها مسلية ومسلية أكثر منها مؤثرة. في وقـت لا يعـود فيه الناشـرون متحمسين لكتب فن توليـد النساء بل مـدراء مسؤولـين عن شـركات داخل شـركات، مجبرين علـى المنافسة تحت نفـس السقف في سبيل الانتشار والربـح؛ عندما لا يعود الكتّاب (مع استثناءات بينتشونية)[١٦٧] معزولـين ومخربشين سريين متأثرين بربة الالهـام بل بالأحرى شخصيـات تتسكع في أرجاء البـلاد مالئة المكان بدردشـات الظهيرة التلفزيونية ويشبهـون فتيات محلات المانيكان وهنّ يقدمـن خدماتهن؛ عندما لا تصبح كتب كثيرة جـدا (كما أراد كافكا) (الفأس الذي يحطم البحر المتجمد داخلنـا) بل بالأحرى كتب مبتذلة عميقـة التجمّد (مثل «المكتـب والخلد») معدّة في مكتـب وكيل أدبي

(١٦٧) نسبة الى توماس بينتشون، روائي امريكي ولد عام ١٩٣٧. وهو مؤلف محيّر ينأى بنفسه عن الأضواء بينما عمله يهجر التقاليد الروائية السائدة.

لتستجيـب للتلهـف الشائـع بين الناسـ – في وقت كهذا، لمـاذا نفاجأ بأن تكـون (ستراتيجية التسويق المبدع) (كمـا يدعوها فايس) مخصصة للكتب؟

في الماضـي، كان الكتّاب أحيانا يحتفظـون بجمجمة مبتسمة على مكاتبهـم لتذكّرهم بأن المكافـأة الوحيدة عن جهودهـم هي القبر. في زمننا، الميمنتو موري [تذكار الموت] للكاتب هو ليس جمجمة بل شاشة مضيئـة تتيح للكتّاب أن يروا، على واحدة مـن القوائم العديدة لأفضل الكتب مبيعا، أنهم أيضا يقاسمون قدر سوامس المسكين، إسمهم غائب على نحو مواظب من التفقدات(١٦٨) للأشخاص المنتخبين.

مـع ذلك، ثمة استثناءات لهذا القدر السائد. في عام ٢٠٠٠، مساقا بشعـور مـن إحسان إن لم يكن مـن فكاهة، قرر شخصـ يدعى جيف بيزوسـ المديـر التنفيذي لموقع أمـازون دوت كوم، المبـادرة بإنقاذ كل اولئك الكتّاب المهمَلين على نحو يائس. بفضل حركة يمكن أن توصف فقط بكونها ديمقراطيـة حقيقية، لم تعد الآن قوائم الامازون دوت كوم للأفضل مبيعا محـددة بعشرين إسماً بل تدخّر بدلا من ذلك ثلاثة ملايين عنـوان حسـب الأفضل مبيعا – رقم متواضع أمـلاه فقط عدد العناوين التي تخزنها الذاكرة السخية للامازون دوت كوم.

بفضل التكنولوجيا الجديدة، أمسى الميمنتو موري للكتّاب صندوق غـرور. تَنشُر كتابـا واحدا، فيفترض منطقيا أنك بـين الثلاثة ملايين في قائمة الامازون، وما أن تطبع عنوانه على الموقع حتي يظهر بسرعة! أنت تُمنَـح نفس المنزلة الأولى التي لكتابك بين نظرائه. فكرْ بضحكة الساخر

(١٦٨) المناداة على الأسماء (في الصفوف المدرسية مثلا) لمعرفة المتغيبين.

الراضيـة (التي تشبه ضحكة آخر مسافـر يلحق بآخر مركب إنقاذ على التايتانيـك) التي للمؤلف صاحب التسلسـل رقم ٣٠٠٠٠٠٠ مزدريا بها بأمثال سوامس، الغائبين عن قائمة الثلاثة ملايين.

القوانـين التـي تحـدد أي مـن المؤلفـين هم <داخـل> القائمـة وأي <خـارج>، مـا تزال أغـرب من الصدفـة، ومنذ العـام ١٨٩٥، عندما ظهـرت أول قائمة أفضـل مبيعات على صفحات مجلـة البوكمان، تنجح الكتـب لأسباب من الواضح أن حتى الشيطان نفسه لا يمكنه سبر غورها. بالطبـع، إن كان كل ماتتمنى أن يكون إسمك في الأضواء، فهنالك طرق تدبّـر لك هذا الرضا المتواضع. على سبيل المثال، إطلب من كل واحد من أصدقائك أن يشتري، في نفس الظهيرة، نسخة من كتابك، فمن المحتمل أن يومضـ إسمك، لساعـة رائعة من الزمن، في المنزلـة الأولى على قائمة الامـازون دوت كوم. لكن بالنسبة لاولئك غير الراغبين بإتخاذ خطوات كهـذه، فمـن المفيد التصفّح خـلال الأسمـاء المدخّرة في قوائـم السنتين الماضيتين فقط. مـع بضعة استثناءات، من هم هؤلاء الناس؟ من هم هؤلاء الأوزيماندياسيـون(١٦٩) الذيـن بيعت كتبهـم المنسية تماما بمـا يقدّر بمئات الألوف، وكانـوا محسوبين بين الممجدين من قبـل مصنفي قوائم الأفضل مبيعا، ومن ثم إختفوا دون أثر؟

لكننا نحن، القـرّاء، لا الممثلين الطارئين أمثال فايسـ وبيزوس، الذين هـم المفارقة. عندما كان سـام غولدواين يتفاوض مع جـورج برنارد شو حـول بيع حقوق واحدة من مسرحيات المؤلف الشهيرة، عبّر القطب عن

(١٦٩) نسبة الى أوزماندياس (Ozymandias)، هي عنوان قصيدة للشاعر بيرسي شيللي نُشرت عام ١٨١٨، وتشير الكلمة الى الإسم الآخر لفرعون مصر رمسيس الثاني.

دهشته للأجر المطلوب. أجاب شو، (المسألة، مستر غولدواين، هي أنكم مهتمون بالفن، بينمـا أنا أهتم بالنقود). مثل غولدواين، نحن نطالب بأن يخضع كل شيء نفعله لربح مالي، ومع ذلك يروقنا التفكير بان النشاطات الفكرية هي حرّة من هموم مادية كهذه؛ نحن نتفق على أن الكتب يجب أن تُشـترى وتبـاع ويُفرَض عليها ضرائـب مثل أي سلعـة صناعية، ومع ذلـك نحن نشعر بالإهانة حين تكـون تكتيكاتنا التجارية القذرة مخصصة للنثر والشعر؛ نحن شديـدو الحماسة للإعجاب بآخر قوائم الأفضل مبيعا ونتحـدث عن <صلاحية كتاب> لكننا بخيبـة أمل نجد ان معظم الكتب هـي ليست أكـثر خلودا من بيضة. برغم جهود بيزوس، ساغا فايس هي حكايـة منذرة كان مغزاها مدخّرا قبل سنوات عديدة من قبل ايلير بيلوك: (عندما أموت، اتمنى أن يقـال عني: / <خطاياه كانت فاحشة، لكن كتبه مقروءة.>)

ربمـا من الاجحاف السؤال عمّا يعني كل هـذا الإحصاء. القوائم هي أشيـاء مبهجة بحد ذاتها، هي جوهـر الشعر (كما لاحظ دبليو أتش أودن مرّة)، ومـن الدناءة الإنكار على مؤلف «فطريـات» متعة تقديم نفسه في حفلـة عشاء مع (هلو، أنا مؤلف من الأفضل مبيعا رقم ٢٩٩٩٩٩٩. بيع من كتابي سبع نسخ!)

لكن ربما أن غروراً صغيراً هو طبيعة ضرورية في المساعي الأدبية. (سبع نسخ)، يتفكّر بطل توماس لوف بيكوك في رواية «كابوس آبي» من بداية القرن التاسع عشر، (كانت بيعت. سبعة هو رقم صوفي، والفأل هو خير. دعني أعثر على السبعة مشترين لنسخي السبع، وسيصبحون الشمعدانات الذهبيـة السبعـة التي أنير بها عالمـي). في هذه الأيام، عندمـا يُعَدّ الجشع فضيلة، مَنْ سيجرؤ على النزاع مع طموح متواضع كهذا؟

يونس والحوت

(أنت لا تعرفين كيف يُحضّر كعك المرآة)، لا حظ أحادي القرن. (قلبيه أولا، وإقطعيه بعد ذلك).

«عَبْر المرآة» الفصل ٧

مـن كل الأنبياء المزمجرين والنائحين الـذي سكنوا العهد القديم، اعتقد أن لا أحد منهم غريب كما النبي المعروف بيونس. أنا أحب يونس. عندي ولع بيونس، رغم سمعته بعد وفاته بوصفه متعهد الحظ السيء. اعتقد أنني أعرف لماذا يكون الناس مربكين في حضرته. أعتقد أن يونس كان عنده ما شُمّي في القرن التاسع عشر مزاج فنان. أعتقد أن يونس كان فنانا.

المـرّة الأولى التي سمعت فيها قصة يونس، كانت من عم والدي. كان يدّعـي العلم باليهودية، علمـا كنا نعتقد انه لا يتجاوز بضعـة آيات علّمنا إياها كـي نتذكرها في طقوس البار متزفا[١٧٠]. لكـن كان يمكنه أحيانا أن يـروي قصة جيدة، وإن لم تنظر بشكل أقرب الى اللعاب البارز في زاويتي فمـه، يمكن للتجربـة أن تكون مسلية تماما. سمعـت إسم يونس ذات يوم كنـت فيه عنيدا على نحو أحمق، رافضا عمل شيء طُلِب مني عمله للمرّة المئة. (مثل يونس تماما)، قال عم والدي، رافعا منديله الى فمه، بصق بقوة، ثم دسّ منديله عميقا في جيبه. (دائما لا، لا، لا. ماذا ستكون عندما تكبر؟

(١٧٠) الإحتفال ببلوغ صبي يهودي حسب الشريعة اليهودية، وتعني في العبرية: إبن الوصايا.

فوضوي؟) بالنسبة لعـم والدي، الذي كان دائما، برغـم المذبحة المنظمة، يحسّ بإعجاب غريب بالقيصر، فـلا يوجد من هو أسـوأ من فوضوي، ربمـا بإستثنـاء الصحفي. قـال أن الصحفيين هم كلهـم بيبنـغ توم ونوسي باركـر[١٧١]، وانـه اذا لم تكن ترغب بمعرفة ما يجـري في العالم يمكنك أن تعـرف ذلك من أصدقائك في المقهـى. الأمر الذي كان هو يفعله كل يوم عدا، بالطبع، أيام السبت.

مـن المحتمل أن قصة يونـس كانت كُتِبت في وقت ما من القرن الرابع أو الخامس قبـل الميلاد. كتـاب يونس هو الأقصر في الكتـاب المقدّس - والأغـرب. يروي كيف كان النبي يونس مدعوا من الله أن يذهب وينادي على مدينة نينوى، التي صعدت أخبار شرورها الى آذان السماء. لكن يونس يرفض لأنـه عرف أنه من خـلال كلمته ستتوب نينـوى وسيصفح الرب عنهـم، وهكذا يفلتون من العقاب الذي إعتقـد أنهم يستحقونه. للهرب بعيـدا من وجـه الرب، نزل يونـس في سفينة مبحـرة الى ترشيش. ثارت عاصفة هوجاء، فصرخ الملاحون بيأس، ويونس، الذي أدرك بطريقة ما أنه كان السبب في هـذا الاهتياج المناخي، طلب ان يلقوه الى البحر كي يهدأ الموج. حملـوا يونس وألقوه في البحر، فوقف البحـر عن هياجه، وإبتلع يونس حوت عظيم، كان الرب أعّده لذلك. هناك، في جوف الحوت بقي يونـس ثلاثة أيام وثلاث ليال، في اليوم الرابع سبّب الرب للحوت العظيم أن يتقيـأ النبي على أرض جافة و، مـرّة أخرى، أمر الرب يونس بالذهاب الى نينوى والحديث مـع أهلها. مستسلما لإرادة الرب، أطاع يونس هذه

(١٧١) يشير الإسم الأول الى الشخص البصّاص (خاصة الذي يراقب الناس وهم يخلعون ملابسهم أو منهمكين في نشاط جنسي)؛ يشير الإسم الثاني الى الشخص الفضولي أكثر مما ينبغي. [أو كسفورد]

المرة. بلغ الخبر ملـك نينوى، فتاب على الفور، ونجت مدينة نينوى. لكن ذلك ساء يونس، فخـرج غاضبا الى الصحراء شرقي المدينة، ونصب هناك نوعـا من سقيفة وجلس منتظـرا، حتى يرى ما يصيب نينوى التائبة. فأعّد الـرب الإله نبتة لتظلل عليـه فتحميه من الشمس. عـبّر يونس عن عرفانه بالجميل للهبة الإلهية لكن، في الصباح التالي، أعّد الله دودة فأصابت النبتة فيبسـت. ضربت الشمـس والريح يونس بقسـوة، وكاد يغمي عليه فقال للـرب خـير لي أن أموت من أن أحيا. عندئذ تحـدث الله الى يونس وقال: (أيحـق لك أن تغضب من أجل نبتة؟ أشفقـت أنت على نبتة بسيطة، أفلا أشفـق أنا على هؤلاء الناس الذين لا يعرفون يمينهم من شمالهم، فضلا عن بهائم كثيرة؟) وبهذا السؤال المجاب، ينتهي كتاب يونس.

أنا مفتون بأسباب رفض يونس النطق بالوحي الإلهي في نينوى. فكرة أن يونـس سيبتعد عن أداء الدور الموحى إلهياً لأنه كان يعرف أن جمهوره سيتوب وبذلك سيُغفَر له هي فكرة لا بد أن تبدو غير مفهومة لأي شخص سـوى لفنان. كان يونس يعرف أن مجتمع نينوى تعامل بطريقة واحدة من طريقتـين مع فنانيـه: أما أنـه رأى إتهاما في عمل الفنان فـلام الفنان على الشـرور التي أدانها المجتمع أو أنـه إستوعب عمل الفنان لأن الفن، مقيّما بالدنانـير ومعمـول ببراعة، يمكـن أن يكون لـه دورا تزيينيـا مبهجا. في ظروف كهذه، كما عرف يونس، ما من فنان يمكن أن يفوز. لو مُنِح الخيار بين خلق إتهام أو تزيين، فمن المحتمل أن يونس كان سيفضّل الاتهام. مثل أغلب الفنانين، ما كان يريده يونس حقا هو إثارة قلوب مستمعيه الواهنة، تحريـك مشاعرهم، إيقاظ شيء فيهم هو معـروف لديهم بإبهام ومع هذا هـو غامض تماما، تعكـير أحلامهم وإزعاج ساعـات يقظتهم. ما لم يكن يريـده بالتأكيد، تحت أي ظرف، هو توبتهم. أن يجعل المستمعين يقولون لأنفسهم ببساطة، (كل خطايانا غُفِرت وتم نسيانها، دعونا ندفن الماضي،

دعونــا لا نتحدث عن الظلم والحاجــة الى الثواب والعقاب، عن حصصنا في برامج التعليم والصحة، عن ضرائبنا غير المتساوية وبطالتنا، عن خططنا المالية التي أفقرت الملايين؛ دعـوا المستغِلين يصافحون المستغَلين، ودعونا ننتقــل الى معالجة الأمور العادية وكسب المزيد مــن المال) – لا، هذا شيء مــا كان يونس يريده البتــة. نادين غوردمر، التي لم يسمــع يونس بإسمها أبــدا، قالت أنه يمكن أن لا يكون ثمة قــدر أسوأ لكاتب من قدر أن <لا> يكون ملعونا في مجتمع فاسد. لم يكن يونس يرغب أن يعاني من ذاك القدر الباطل.

الأهــم من كل شــيء، كان يونس واعيا بالحــرب النامية في نينوى بين السياسيــين والفنانين، حرب شعر يونس فيها أن كل جهود الفنانين (بعيدا عــن الجهود التــي يتطلبها فنهم) كانت في النهاية عبثيــة لأنها تقع في أرينا السياسيــين. كان واقعــا معروفا أن فنــاني نينوى (الذيــن لم يكلّوا أبدا في سعيهــم وراء فنهم الخاص بهم) سرعان ما أصبحــوا مرهقين من الصراع مــع البيروقراطيــين والمصارف، والأبطــال القليلون منهم الــذي واصلوا القتــال ضد وزراء الدولة الفاسدين والتابعــين الملكيين الخانعين ومصرفيي الاستثمــار كان ذلــك في مرّات كثيرة على حســاب فنهم وسلامة عقلهم معــا. كان من الصعب جدا الذهاب الى مرسمــك أو ألواحك الطينية بعد يــوم مــن إجتماعات لجنــة وجلسات سمــاع رسمية. إتّــكل بيروقراطيو نينــوى على هــذا، بالطبع، وواحد من أكثر تكتيكاتهــم أثرا كان التأخير: تأخير الموافقات، تأخير مساهمات الدعم، تأخير العقود، تأخير المواعيد، تأخــير الأجوبة الفورية. إن إنتظرت وقتــا كافيا، قالوا، أن غضب الفنانين سيتلاشــى، أو بالأحــرى سينقلــب بغموض الى غضب مبــدع: سيذهب الفنان فيكتب قصيدة أو ينحت نصبا أو يبتكر رقصة. وهذه الأشياء مثّلت خطــرا صغيرا للمصــارف والشركات الخاصــة. في الواقــع، كما يعرف

رجـال الأعمـال جيدا، أصبح هـذا الغضب الفني في مـرّات كثيرة سلعة قابلة للتسويق. (فكرْ)، غالبا مايقول النينويون، (كم سيُدفع اليوم لعمل من أعمـال الرسامينِ الذين كانوا في أيامهم لا يملكون حتى ثمن الصباغ، دع عنـك الطعام. فكرْ بأغاني الاحتجاج التي ألفها موسيقيون ماتوا في بيوت فقـيرة، وهي تُغنـى اليوم في مهرجانات قومية. بالنسبـة لفنان)، يضيفون بدراية، (شهرة بعد الموت هي جزاء كافٍ).

لكـن الانتصار الكبير لسياسيي نينـوى كان نجاحهم في جعل الفنانين يعملـون ضد أنفسهـم. هكذا كانت نينـوى مشْرَبة بفكـرة أن الغنى هو هدف المدينة وأن الفن، بما أنه غير منتج فوري للغنى، كان عملا أقل قيمة، وأن الفنانين صاروا يؤمنون بوجـوب الاعتماد على أنفسهم مالياً وانتاج فن مربح، والنَكْـف عن الفشل والافتقار الى الاعتراف، وفوق كل شيء، محاولـة إرضاء اولئك، الأثريـاء، في مناصب السلطة. إذن صار يُطلب من الفنانين البصريين انتاج أعمال أكـثر بهجة، ومن المؤلفين الموسيقيين كتابة موسيقى بألحان بسيطة، ومن الكتّاب تخيّل سيناريوهات أقل كآبة.

قبل زمـن طويل، في الفـترات الوجيزة التي كان فيهـا البيروقراطيون هاجعـون، مُنحـت معونـات مالية معينـة للقضايـا الفنية مـن قبل ملوك نينويـين رقيقي القلـوب أو خفيفي العقل. منذ ذلـك الحين، قام رسميون ذوو ضمـير حـيّ بإصلاح هذا الخطـأ المقصـود مشذبين بنشـاط المبالغ المخصصـة. ولا موظف رسمي، بالطبع، إعـترف بهذه التغيّرات في دعم الحكومـة للفنـون، ومع هذا كان وزيـر مالية نينوى قـادرا على تخفيض الدعـم الحقيقـي المخصص للفنون الى لا شـيء تقريبا، بينمـا في الوقت ذاته أعلن عن تصاعد حاصـل لنفس ذلك الدعم في السجلات الرسمية. كان هـذا يُنجَـز بإستخدام تقنيات معينـة مستعارة من الشعـراء النينويين (حيـث سرق السياسيـون بلباقة أدواتهم، في حين هـم يحتقرون الشعراء

الذين اخترعوهــا). الكناية أوالمجــاز المرسل، على سبيل المثــال، الوسيلة الاسلوبيــة التــي يستخدم بهــا الشاعر جزءً من شيء أو نعــت له ليشير الى الشــيء بمجموعه (<تاج> لكلمة <ملك>، مثــلا)، سمح لوزير التموين بقطــع الدعم المنفق على مشتريات مواد الفنــان. صار كل فنان يستلم من المدينة، مهما كانت حاجاته، فرشاة رسم رقم ٤ من شعر الجرذ، حيث أن <فرشاة> هي كناية، في مفردات رسميي الوزارة ، عن كامل (طاقم عدة الفنان). كانت الاستعارات، الأكثر شيوعا للأدوات الشعرية، تُستخدَم من اجل إحداث أعظم الأثر مــن قبل هؤلاء السحرة الماليين. في حالة واحدة شهــيرة، كان مبلغ من عشرة الآف دينار ذهبي وُضِعَ جانبا قبل زمن طويل لإســكان الفنانين الكبار في السن. بإعــادة تعريفه الجِمال، المستخدمة في النقل العام، ببساطة بـ (مساكن مؤقتة)، إستطاع وزير المالية حساب كلفة صيانة الجِمال (التي كانت المدينة مسؤولة عنها) كجزء من المبلغ المخصص لإســكان الفنانين، بمــا أن الفنانين الكبار في الســن كانو يستخدمون فعلا الجِمال العامة المدعومة ماليا للتنقّل من مكان الى آخر.

(الفنانــون الحقيقيون)، قال النينويــون، (ليس لهم سببا للشكوى. إن كانوا حقا بارعين فيما يفعلونه، فهم سيكسبون نقودا مهما كانت الشروط الاجتماعية. إنهم الآخرون، التجريبيون الأدعياء، المنغمسون في ذواتهم، الأنبيــاء، الذين لا يكسبون فلسا واحــدا وينتحبون على حالهم. وبشكل مماثل،مصــرفي لا يعرف كيف يجني ربحا سيكون ضائعا، وبيروقراطي لا يــدرك الحاجة الى عرقلة الأشياء سيكون بلا وظيفــة. هذا هو قانون البقاء على قيد الحياة. نينوى هي مجتمع ينظر الى المستقبل).

هــذه حقيقــة: في نينوى حفنــة من الفنانــين (الكثير منهــم نصّابون) يحيون حياة جيدة. أحّب مجتمع نينوى أن يكافئ قلّة من صانعي منتجات يستهلكهــا هو. مــا كان غير مُدرَك، بالطبع، هــو أن الأغلبية الواسعة من

الفنانـين أتاحت مساعيهـم وبهارجهم وفشلهم لنجاحـات الآخرين أن تـبرز. لم يكـن على مجتمع نينـوى دعم أي شـيء لا يعجبـه أو لا يفهمه. الحقيقـة كانت أن هذه الأغلبيـة الواسعة من الفنانـين ستواصل نشاطها، بالطبـع، رغم العقبات لأنها ببساطة لا تستطيع غير ذلك، فالرب والروح القدس يحفزانهـا ليلة بعد أخرى. هم واصلوا الكتابـة والرسم والتأليف الموسيقي والرقص بأي وسيلة أتيحت لهم. (مثل كل العاملين الآخرين في المجتمع)، قال النينويون.

يُـروى أن أول مرة سمـع فيها يونس بهذه النقطـة المميزة من الحكمة النينوية، إستجمع شجاعته النبوية ووقف في الميدان العام لنينوى وخاطب النـاس. (الفنـان)، حـاول يونس أن يشـرح، (لا يشبـه أي عامل آخر في المجتمـع. الفنـان يتعامل مع الواقـع: واقع داخلي وخارجـي متحوّل الى رموز ملأى بالمعاني. اولئك الذيـن يتاجرون بالمال يتاجرون برموز خالية مـن المعنى. من الرائع التفكير بأن الواقع، العـا لم الحقيقي، بالنسبة لآلاف وآلاف مـن سماسـرة الأسهم المالية النينويين يعني صعـود وهبوط الأرقام المتحوّلـة في مخيلتهـم الى ثروة – ثـروة توجد فقـط في مخيلتهم. لا خيال كاتـب، لا واقـع افتراضي لفنان يمكنـه أبدا أن يطمـح الى جعل الجمهور يؤمـن بخيال مثل ذاك الذي لسماسرة بورصة. الرجال والنساء الناضجين الذيـن لن يفكروا ولو للحظة واحدة بوجـود أحادي القرن، حتى كرمز، سيقبلـون، كواقـع ثابت، بأنهم يملكـون أسهما في جِمـال الأمة، وبتلك الثقة هم سعداء ومطمئنين). وبوقت بلوغ يونس نهاية هذا المقطع، كانت الساحة العامة مهجورة.

لـكل هـذه الأسباب، قرر يونـس الهرب من نينوى ومـن الرب معا، ونـزل في سفينـة قاصـدة ترشيشـ. الآن، كان كل ملاحـو السفينة التي حملـت يونس رجالا من يافا، ميناء لا يبعد كثيرا عن نينوى، مركز حدود

لامبراطورية نينوى. كانت نينوى، كما فهمنا مما سبق، مجتمع مسلوب العقل بالجشع. لا الطموح، الذي هو حافز خلّاق، وهو الشيء الذي يمتلكه كل الفنانين، بل الحافز العقيم للتكديس من أجل التكديس. يافا، مع ذلك، كانت لعقود كثيرة مكانا سُمِح فيه للأنبياء بقدر مقبول من الحرية. قَبِلَ أهل يافا التدفق السنوي لرجال ملتحين، مغبرّين ونساء شعثاوات الشعر، وحشيات العيون، بدرجة معينة من التعاطف، بما أن ظهورهم دبّر ليافا دعاية مجانية فحين يعودون الى مدنهم كانوا غالبا ما يشيرون الى يافا بتعابير ودية. أيضا، جلب الفصل المتواتر للتبشير زواراً فضوليين شهيرين الى يافا، ولا إشتكى أصحاب الخانات والأنزال من مطالب نزلائهم.

لكن عندما كانت الأزمان صعبة في نينوى وتسرّبت المصاعب الاقتصادية في المدينة الى المدينة الصغيرة يافا، عندما تدنت أرباح الأعمال وأُجبِر الأثرياء اليافويين على بيع واحدة من مركباتهم المزيّنة ذات الستة أحصنة أو إغلاق واحد أو إثنين من معاملهم النجدية، صار ظهور الفنانين المبشرين مستهجنا بصراحة. بدت أيام التسامح والكرم النزوي لمواطني يافا الآن تبذيرا أثيما، وشعر الكثير منهم أن الفنانين الذين جاءوا الى جنتهم الصغيرة الجذابة لم يطالبوا بشيء بتاتا وأحسّوا بالعرفان بالجميل لأي شيء نالوه: عرفان بالجميل عندما أقاموا في أكثر المباني رثاثة في يافا، عرفان بالجميل عندما أُنكِر عليهم أدوات العمل الملائمة، عرفان بالجميل عندما سُمِح لهم بتمويل مشاريعهم الجديدة بأنفسهم. حين أجبِروا على الانتقال من غرفهم كي تأوي الضيوف القادمين من بابل، قيل للفنانين أن عليهم أن يتذكّروا أنه شيء مشرّف لهم، كفنانين، الاضطجاع تحت النجوم مكسوين بجلود الماعز النتنة تماما مثا الأنبياء الشهيرين والشعراء في أيام ماقبل الطوفان.

ومع هذا، حتى أثناء تلك الأزمان الصعبة، إحتفظ أغلب اليافويين

بإعـزاز مخلص للأنبياء، قريب الى حد ما بالعاطفـة التي نكنها للحيوانات الأليفـة كبيرة السن التي عاشت معنا منـذ طفولتنا، وحاولوا بطرق مختلفة أن يقدمـوا لهم المأوى حتى عندما كانت الأحوال غير جيدة، وحاولوا أن لا يؤذوا حساسيتهم الفنيـة بالتعامل بشكل فظ معهم. وهكذا كان الحال حـين هبّت العاصفـة وقاذفت الأمواج السفينة من يافـا، أحسّ الملاحون اليافويـون بالإضطراب، وترددوا قبل لوم يونـس، ضيفهم الفنان. وهم راغبـون عن أخذ أي اجراءات قاسية، حاولـوا الصلاة الى أربابهم، الذين يعرفـون كيف يأمروا السماوات والبحـار - لكن من دون نتيجة ظاهرة. في الواقـع، زادت العاصفـة هياجا، كما لو كان لـدى الأرباب اليافويين شيئا آخر يفكرون فيه وأمســوا مزعوجين من مطالب الملاحين المنتحبين. حينئـذ توجه الملاحون الى يونس (الـذي كان في عنبر السفينة، نائما ملء جفونـه عـن ما يحدث، كمـا هو دأب الفنانـين غالبا) وأيقظـوه وسألوه النصح. حتى عندما قال لهـم يونس، بنبرة كبرياء فني، أن العاصفة كانت بسببه، تردد الملاحون برميه من السفينة. أية ريح هوجاء يمكن لفنان واحد مهـزول الجسم أن يثيرها؟ الى أي مدى يمكن لنبـي واحد بائس أن يجعل البحـر العميق، المعتم غاضبـا؟ لكن العاصفة باتت أكـثر سوءً، وعصفت الريح خلال حبال الأشرعـة، وصرّت وصرخت ألواح الخشب إذ ضربتها الأمـواج، وفي النهاية، واحد إثـر آخر، تذكّر الملاحـون الحقائق البدهية النبويـة القديمة، التي تعلموها في يافا على ركبـة جداتهم: أن كل الفنانين كانوا، على الجملة، طفيليين أحرار، وأن كل ما كان يفعله يونس وأصنافه طـوال اليوم هو تأليـف القصائد التـي يتذمّرون فيها من هـذا وينوحون علـى ذاك، ويتفوهون بعبـارات مهددة حول أكثر النقائص براءةً. ولماذا ينبغي على مجتمع، فيه الجشع هو القوة الدافعة، دعم شخص لا يساهم في تكديس الثروة؟ بناء عليه، كما شرح واحد من الملاحين لرفاقه، لا تلوموا

أنفسكم على الملاحة السيئة، إقبلوا ببساطة <mea culpa> يونس وإرموا إبن الزنا الى الماء. هو لن يقاوم. في الواقع، كان هو على وشك أن يسألهم ذلك.

الآن، حتى لو راجع يونس فكره، وجادل بأنه ربما أي سفينة، سفينة فخمة، تستطيع في الواقع مع بضعة مبشرين حكماء يؤدون دور المرساة أن تبقى ثابتة، فإن الملاحون كانوا تعلموا من عشرة طويلة مع السياسيين النينويين حيلة إعطاء الأذن الطرشاء لتحذيرات الفنانين. منطلقين في خط متعرّج في طريقهم عبْر محيطات العالم بحثا عن اراضي جديدة ليقيموا عليها تجارة حرّة ومربحة، افترض الملاحون أنه مهما يمكن أن يقول أو يفعل فنان، فإن ثقل المال سيوفر دائما مرساة أكثر ثباتا من أي حكمة فنية.

عندما رموا يونس من السفينة وبات البحر ساكنا، خرّ الملاجون على ركبهم وشكروا الرب، إله يونس. لا أحد يمتعه أن يُتقاذف هنا وهناك في مركب مهتز، وحيث أن الاهتزاز توقف حالما اصطدم يونس بالماء، استنتج الملاحون فورا أنه حقا كان الملام وأن فعلهم مبرّر تماما. هؤلاء البحّارة من الواضح أنهم لم يكونوا يتمتعون بتعليم كلاسيكي أو بموهبة التنبؤ، والا كانوا عرفوا أن حجة إبادة الفنان كان دائما حجة مقنعة، في الأزمان القديمة كما في القرون التي تلت، كانوا عرفوا أن ثمة دافعا قديما، جاريا عبْر مؤسسات كل مجتمع بشري، لإجتناب ذلك المخلوق المضايِق الذي يواصل مساعيه لتغيير عقائدنا، الصخرة التي يحلو لنا أن نؤمن أننا واقفون عليها. بالنسبة لافلاطون، الفنان الحقيقي هو رجل الدولة، الشخص الذي يشكّل الدولة طبقا لنموذج إلهي من <العدل والجمال>. الفنان العادي، من جانب آخر، الكاتب أو الرسام، لا يعكس هذا الواقع الفاضل بل ينتج بالمقابل مجرد خيالات، غير ملائمة لتعليم الشباب. هذه الفكرة، التي تقول ان الفن يكون نافعا فقط اذا خدم الدولة، كانت متبناة بحماسة من قبل

سلسلة متوالية من انظمة حكم مختلفة: الامبراطور اوغسطوس نفى الشاعر اوفيد بسبب شيء كتبه الشاعر جعل اوغسطوس يشعر أنه تهديد مبطّن. الكنيسة أدانت الفنانين الذين يصرفون إيمان الناس عن العقيدة المقدسة. في عصر النهضة، كان الفنانون يُشترون ويُباعون كالمحظيات، وفي القرن التاسع عشر كانو مختزَلين (على الأقل في مخيلة الناس) الى مخلوقات تسكن العِلّية وتموت من السوداوية والسلّ. دبج فلوبير الرؤية البورجوازية للقرن التاسع عشر عن الفنان في كتابه «معجم الكليشيهات»: (الفنانون: جميعهم مهرّجين، يطرون أنانيتهم. مدهوشون بواقع أنهم يتزيّون مثل أي شخص آخر. يكسبون مبالغا خرافية لكنهم يبذرونها حتى آخر فلس. غالبا ما يُدعوَن على العشاء في أحسن البيوتات. جميع الفنانات النساء هنّ ساقطات). في زمننا، أصدر أخلاف الملاحين اليافويين فتوى ضد سلمان رشدي وشنقوا كن سارو– ويوا في نيجيريا. شعارهم في ما يتصل بالفنانين هو الشعار الذي صاغه موظف الهجرة الكندي المسؤول عن استقبال اللاجئين اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية: (لا أحد هو كثير جدا).

إذن رُمي يونس في البحر وإبتلعه حوت كبير. الحياة في ظلمة البطن الناعم للحوت لم تكن في الحقيقية بذلك السوء. أثناء تلك الأيام الثلاثة والليالي الثلاث، مهددا بإهتزازات الكائنات الطافية وسمك الروبيان السيئة الهضم، كان ليونس وقتا للتأمل. وكان هذا ترفا نادر ما يتوفر لفنان. في بطن الحوت لم تكن ثمة مواعيد أخيرة لإنجاز عمل، لا فواتير بقّال يجب دفعها، لا حفاضات طفل يجب غسلها، لا عشاءات يجب طهيها، لا نزاعات عائلية يجب أن لا تمتد أطول من لحن ملائم ليكمّل السونيتة، لا مدراء مصارف يجب أن يُتوسلوا، لا نقّادٍ يُعَضّ على النواجذ بسببهم. إذن أثناء تلك الأيام الثلاثة والليالي الثلاث فكّر يونس وصلى ونام وحلم. وعندما إستيقظ، وجد نفسه مُتقيَئاً على أرض جافة و<الصوت> النقّاق

للـرب يدعوه ثانية: (قم إذهــب الى نينوى، المدينة العظيمــة، وناد بما أقوله لــك. لا يهم كيــف يستجيبون. كل فنان بحاجــة الى جمهور. فأنت مدين لهم بعملك).

هــذه المرة فعل يونس ما أمر به الــرب. كان تحلى بدرجة معينة من الثقة وهــو في بطن الحــوت المظلم باهمية هذه المهنة، وشعــر بأنه مساق ليعرض فنــه في نينــوى. لكنه ما أن بــدأ بتأدية وصلته، ما أن نطــق بخمس كلمات مــن نصّه النبــوي، حتى خرّ ملــك نينوى علــى ركبتيه وتــاب، وشقّ أهل نينــوى أثوابهــم وتابوا، وحتــى ماشية نينــوى جأرت بعــالي الصوت كي تُظهِــر أنها، أيضا، تابــت. لَبِس الملك، الناس، والماشيــة في نينوى مُسُوحاً وجلســوا على الرماد، وأقنــع واحدهــم الآخر بان يصفــح وينسى الماضي، وغنّى النينويــون سوية مقاطعا مــن «نشيد الــوداع»[١٧٢]، وإنتحبوا تائبين الى الــرب في الأعــالي. وبرؤيته هــذا العرض من التوبــة المتسم بالصخب، سحب الــرب تهديده للناســ والماشيــة في نينوى. ويونســ، بالطبع، كان غاضبا – الأمر الذي كان عم والدي سيدعوه <الروح الفوضوية> المتمردة داخل يونس – ورحل متجهما الى الصحراء بعيدا عن المدينة المغفور لها.

كمــا قلنــا، اعدَّ الله نبتة لتنمــو من تربة قاحلة كي تظلــل على يونس من الحــرارة، وأن هذه الايماءة المحسنة من الرب جعلت يونس ممتنا ثانية، فأذبل الله النبتة عائدة الى الــتراب ووجد يونس نفسه يصطلي بحرّ الشمس ثانية. نحــن لا نعرف إن كانــت حيلة الرب مع النبتة – وضعها أولا هناك لتحمي يونســ مــن الشمس، ومن ثم قتلهــا – هي درس مقصود منــه إقناع يونس

---

(١٧٢) هو نشيد عالمي عنوانه باللغة السكوتلاندية هو « Auld Lang Syne»، يعود تاريخه الى القرن ١٨ حين نظمه الشاعر روبرت برنز. يؤدى النشيد في مناسبات الفراق وبلحن عالمي موحد وترجم الى جل اللغات.

بالنوايــا الحسنة للرب. ربما رأى يونــس في الإيماءة إستعارة عن الدعـم الذي مُنِح اليه في البدء ثم أُخِذ منه بعد حسم حصص مجلس نينوى للفنون - إيماءة تركتــه ينقلــي بلا حماية في حرّ الظهــيرة. أفترض أنــه أدرك أن في الأزمان الصعبــة - في الأزمــان التي يكون فيها الفقراء أكثر فقــرا والأغنياء نادرا ما يقــون كثــيرا في فئــة المليون دولار لضرائــب الدخل - لا يشغــل الله نفسه بالســؤال عن الميزة الفنية. بكونــه مؤلفا هو نفسه، كان للرب بلا شك شيئا مــن العطف على حالة يونس: راغب بالوقت كــي يعمل على أفكاره دون الهم بقــوت يومه؛ راغب بظهور نبوءاته على قائمــة الأفضل مبيعا لصحيفة نينــوى تايمز ومــع ذلك غير راغب أن يُخلَط إسمه مــع مؤلفي الآثار الأدبية التكسبيــة والقصص المستــدرّة للدموع؛ راغــب بإثارة الحشــود بكلماته القاسيــة، لكن بإثارتهم للتمــرد لا للخضوع؛ راغب لنينوى أن تنظر عميقا في روحهــا وتدرك أن قوتها، حكمتها، حياتها نفسها لا تكمن في أكداس النقــود النامية يوميــا كالاهرامات على مكاتب الماليين بــل في عمل فنانيها وكلمــات شعرائها، وفي الغضب الخيالي لأنبيائهــا، الذين كان شغلهم إبقاء المركــب مهتزة من أجل إبقاء المواطنين يقظــين. كل هذا أدركه الرب، كما أدرك غضب يونس، لأنه ليس من المستحيل تخيّل أن الله نفسه يتعلم أحيانا من فنانينه.

مــع ذلك، رغم أن الله يسعه أن يستدرّ المــاء من الصخر ويسبّب لشعب نينــوى التوبة، فهو ما يزال لا يستطيع أن يجعلهم يفكّروا. الماشية، العاجزة عــن التفكير، يمكن أن يرحمها. لكن في حديثه الى يونس حديث خالق الى خالق، حديث فنان الى فنان، ماذا كان على الله أن يفعله مع ناس كانوا، كما قال هو بسخرية إلهية، (لا يعرفون يمينهم من شمالهم).

على هذا، كما أتصوّر، أومأ يونس برأسه موافقا بصمت.

اسطور طيور الدّودو

(ربما)، قال الدّودو، (أفضل طريقة لشرحه هي أن تفعله).

« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣

قـرأت في صحيفة لوموند ليوم ٢٣ آذار ٢٠٠٧ أن فرانسيس ايزمار، رئيـس دار النشـر التجاريـة البـان ميشيل، أعلـن، في السالـون دي ليفر الباريسـي، أن (هناك الكثير من الناشرين الصغار)، وهم (يركمون رفوف محلاتنـا لبيع الكتب). الذي اضاف عليـه انتوان غاليمار، رئيس دار النشر الموقّـرة التي تحمل إسمه، قائلا أن الناشرين الصغار (مسؤولون عن الانتاج الفائض من الكتب). هذان التعليقان المثـيران ذكّراني باسطورة موريتانية قديمة:

قبل زمـن طويـل، إكتشفت طيور عاجـزة عن الطـيران وذات شهية عظيمة، على جزيرة كانت أرضا لأعشاش عصافير محلية صغيرة، يقطينات ناميــة الى حجم ضخم. مبتهجة بمنظر وليمـة عملاقة، بنت طيور الدودو طوفا صغيرا وعبرت المضيق الذي يفصلها عن الجزيرة. هناك، أولمت على اليقطينات لأيـام (إذ كانت حقا ضخمة، ومحشوة جـدا وحلوة المذاق)، تطـأ بلامبالاة على الثمر والحبـوب، الرقيقة جدا علـى مناقيرها الكبيرة، وكانت متروكة للعاصفير الصغـيرة، التي زرعت، بصبر وأناة، بعضا منها في الأرض وحملت أخرى الى أعشاشها لإطعام أفراخها. بعد أسابيع قليلة فقط، لم تبق يقطينة واحدة على الأرض، فقررت طيور الدودو العودة الى

منازلها. بالكاد قادرة على السير بعد ما أكلته سحبت بطونها المنتفخة على الطوف ودفعته الى البحر. بعد دقائق قليلة، بدأت كميات المياه تترقرق على السطح. (أعتقد أننا أكلنا الكثير جدا من اليقطينات)، قال واحد من طيور الدودو الأصغر سنا بصوت مرتعد. (أخشى أننا في سبيلنا الى الغرق). لوّح الطير الأكبر سنا بريشة غاضبة الى قمة السارية حيث إستقرّ عصفور صغير حاملا حبة حمراء في منقاره. (ذاك هو المجرم)، صرخ الدودو. (إنه ثقيل جدا على الطوف. ما من مجال يكفينا جميعا. تخلصوا منه في الحال!) فبدأ الجميع بالقفز على الطوف لإخافة العصفور كي يطير بعيدا وهو يسمع كل هذه الضجة، طار العصفور صوب اليابسة، وغرق الطوف في الماء الحافل بسمك القرش.

وهكذا انقرضت طيور الدودو.

الجزء السابع
جريمة وعقاب

(هاهو رسول الملك. إنه الآن في السجن، يقضي عقوبته: وحتى أن المحكمة لا تبدأ الا في الاربعاء القادم: وبالطبع تأتي الجريمة في الآخر).
(ماذا لو أنه لم يَرتكب الجريمة؟) قالت آليس.
(سيكون ذلك أفضل، أليس كذلك؟) قالت الملكة.

«عبْر المرآة» الفصل ٥



في الذاكرة

(ومع هذا تعلّمت لغات قديمة على يد معلم. كان عجوزا سيء الطبع، ذاك المعلم).
(أنا لم أتعلّم على يده أبدا)، قالت السلحفاة الزائفة متأوهة. (كان يعلّم الضحك والأسى، كما قيل دائما).
(كذلك فعل، كذلك فعل)، قال الغِرْفين[١٧٣]، متأوها بدوره؛ وأخفى كلا المخلوقان وجهيهما في أيديهما.

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩

أين البداية؟

تقريبا كل يوم أحد تقريبا، من عام ١٩٦٣ الى ١٩٦٧، لم أكن أتغدّى في منزل والديّ بل في بيت الروائية مارتا لينش. كانت والدة واحد من زملائي في المدرسة، انريكه، وكانت تقيم في ضاحية سكنية في بوينس آيرس، في فيلا كبيرة بسطح من القرميد الأحمر وحديقة أزهار. كان انريكه إكتشف أنني أطمح أن أكون كاتبا، فعرض عليّ أن يري والدته بعضا من قصصي. وافقت. بعد اسبوع سلّمني انريكه رسالة. أتذكّر الورق الأزرق، الكتابة المائلة، التوقيع الكبير، الصعب، لكن أكثر ما أتذكّره هو الكرم الغامر لتلك الصفحات القليلة والتحذير في نهايتها: (ولدي)، كتبت، (تهانيّ. وأنا أشفق عليك أكثر مما يمكنك تصوره). شخص آخر فقط، معلم الاسبانية في المدرسة، كان قال لي أن الأدب يمكن أن يكون

(١٧٣) حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد. [المورد]

مهمـا جدا. مع الرسالة كانت دعوة على الغداء في يوم الأحد التالي. كنت في الخامسة عشرة من عمري.

لم أكـن قـرأت رواية مارتا الأولى، وصف شبـه سيريذاتي عن همومها السياسيـة والحبّية مع واحد مـن الرؤساء المدنيين القليلـين الذي جاءوا الى السلطـة بعد تجريد بيرون. كان الكتاب نال أهم جائزة أدبية وأكسبها نوعا مـن شهرة جعلت الصحفيين يتصلون طالبين رأيها حول حرب فيتنام وعن طول التنورات الصيفية وعن وجهها الكبير الحسّي، الحالم بعينيه الواسعتين اللتين تبدوان دائما نصف مغلقتين، الظاهر بين يوم وآخر في مجلة أو جريدة.

وهكـذا، كل يـوم أحد، قبل الغـداء، كنا نجلس أنا ومارتـا على أريكة كبـيرة مزهرة و، بصوت ربوي كنت أظنه لهاث إثارة، كانت تتحدث عن الكتب. بعـد الغداء، كنا أنـا، انريكه، وبضعة آخريـن - ريكي، استيللا، توليـو - نجلس حـول طاولة في العِلّيّة ونناقش السياسة، وصوت الرولنغ ستـون المتذمر في الخلفيـة. كان ريكي صديقي المقرّب، لكـن انريكه هو الصديق الذي كنا نحسده لأن له صديقة ثابتة، استيللا، التي كانت حينذاك في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من العمر، والتي تزوجها في النهاية.

كانت السياسة بالنسبة لنا، أيام المراهقة، جزءً من الحياة اليومية. في عام ١٩٥٥ كان أبي معتقلا من قبل الحكم العسكري الذي أطاح ببيرون، وإذ كان انقلاب يتبـع آخر كنا معتادين على منظر الدبابات دائرة في الشوارع في طريقنـا الى المدرسـة. كان الرؤسـاء يأتون ويذهبـون، ويُستبدل مدراء المدارس طبقا لإنتمائهم الحزبـي، وبحلول وقت بلوغنـا المدرسة الثانوية كانت التقلبات السياسية علمتنا أن المادة المسماة <التعليم المدني> - كورْس إلزامي يُعلّم في المدارس عن النظام الديمقراطي - كانت خيالا مسلّيا.

المدرسـة الثانويـة التـي كنا نـداوم فيها أنـا وانريكه كانـت كوليجيو

ناسيونـال دي بوينسـ آيرسـ. في السنة التـي دخلت فيهـا المدرسة، عام ١٩٦١، قرر موظف عبقري من وزارة التعليم أن يتم اختبار برنامج تجريبي فيهـا. الكورسـات، بدلا من أن يتـم التعليم فيها على يـد مدرّسي مدرسة ثانويـة عاديين، ستكون على أيدي أساتذة جامعيـين، الكثير منهم كتّاب، علمـاء، وشعراء وكذلك نقّـاد ومؤرخين. كان لهؤلاء الحق (الذي كان في الواقـع مُشجَّع عليه) في تعليمنا نواحٍ متخصصة جدا من موضوعهم. هذا يعني أنه بجانب اكتسابنا نظرة عامةٍ على، لنقل، الأدب الاسباني، سنقضي السنة كلها دارسين بتفصيل كبير كتاب واحد لا غير. كنّا محظوظين للغاية: كنّـا نُمنح معلومات جوهرية، وكنا نتعلم كيـف نتأمل في التفاصيل، منهج إستطعنـا فيما بعد أن نطبقـه على العالم بصورة عامة وعلـى بلدنا المعذّب بوجه خاص. كانت مناقشة السياسة من المتعذر إجتنابها. لا واحد منّا فكّر بأن دراستنا توقفت عند نهاية كتاب مدرسي.

كنـت أشرت الى أنه قبل تشجيع مارتا لينشـ، كان شخص آخر قال لي أن الأدب هـو نشاط جدّي. شرح والدانـا لنا أن المساعي الفنية لم تكن حقا مهنا فعالـة. الرياضـة كانت مفيدة للجسـد، وقليل من القراءة، كمـا براسو[١٧٤]، يمنـح المرء ألقاً في الحياة، لكن المواضيع الحقيقيـة كانت الرياضيات، الفيزياء، الكيميـاء، وعند الضرورة التاريخ والجغرافية. اللغة الاسبانية كانت متكتلة مع الموسيقى والفنون البصرية. لأنني أحببت الكتب (التي جمعتها بهوى البخيل) أحسسـت بالذنب الذي يشعر به امرؤ أحبَّ فتاة عجيبة الخلقة. ريكي، الذي قَبِل عَوَجي بشهامة صديق حقيقي، كان يهديني دائما كتبا بمناسبة ميلادي. ثم ذات سنة، في أول يوم من الدراسة، دخل أستاذ جديد الى الصف.

---

(١٧٤) براسو، منتوج شهير عالميا هو ملمّع معادن مصمم لإزالة اللطخات من النحاس، الكروم، والفولاذ الصامد.

سأدعوه ريفادافيا. لم يكن يشبه بأي شيء الأساتذة الآخرين في سنوات مدرستي الثانوية، أمثال اختصاصي النهضة الاسبانية الذي عرّفني على «دون كيخوته». سار ريفادافيا داخلا الصف، قائلا بصوت لا يُسمع طابت ظهيرتكم، لم يخبرنا عن طبيعة الكورْس أو ما نتوقعه منه، ثم فتح كتابا وشرع يقرأ شيئا بدا كالتالي: (أمام الباب وقف البوّاب للحراسة. جاء الى هذا البواب رجلا من الريف يلتمس الإذن بالدخول الى <المحاكمة>. لكن البواب قال أنه لا يستطيع منحه حق الدخول في تلك اللحظة.).. لم نكن سمعنا عن كافكا، ولا كنا نعرف شيئا عن حكايات رمزية، لكن في تلك الظهيرة كانت مسارب فيضان الأدب مفتوحة أمامنا. قرأ لنا ريفادافيا كافكا، كورتازار، رامبو، كويفيدو، اكوتاغوا؛ ذاكرا ما كان يكتبه النقّاد الجدد ومستشهدا بمقاطع من والتر بنجامين وموريس ميرلو- بونتي وموريس بلانشو؛ محفزاً لنا على رؤية فيلم «توم جونز» رغم أنه كان مصنّفا لفئة ١٨ عام فما فوق؛ راويا لنا حول سماعه لوركا يتلو قصائده ذات يوم في بوينس آيرس (بصوت مفعم بالرمّان). لكن الأهم من كل شيء، علّمنا كيف نقرأ. لا أعرف إن كان جميعنا تعلّم، ربما لا، لكن الإصغاء الى ريفادافيا قادنا عبْر نصّ، عبْر علاقة بين الكلمات والذكريات، بين الأفكار والتجارب، ومشجعا لي، صوب عمر من الادمان على الصفحة المطبوعة التي لم أنجح أبدا أن أفطم نفسي عنها. الطريقة التي فكّرت بها، الطريقة التي أحسست بها، الشخص الذي كنته في العالم، وذلك الآخر، الشخص الأكثر كآبة الذي كنته وحدي بنفسي، وُلِدا في أغلب الأحوال في تلك الظهيرة الأولى التي قرأ فيها ريفادافيا على صفي.

ثم، في ٢٨ حزيران ١٩٦٦، أسقط الحكومة المدنية انقلاب عسكري قاده الجنرال خوان كارلوس اونغانيا. طوّقت القوات العسكرية والدبابات

مقر الحكومة، الذي يبعد بضعة شوارع عن مدرستنا، وكان الرئيس ارتورو ايليـا، عجوز ضئيل (صوّره رسامو الكارتون بهيئة سلحفاة)، مطرودا الى الشـارع. أصـرّ انريكه على أن ننظـم مظاهرة. وقف العشـرات منّا على درجـات المدرسة منشديـن الشعارات، رافضين الدخـول الى الصفوف. إنضـمّ بضعة مدرسين الى الاضـراب. إندلع شجار. واحد مـن أصدقائنا كُسِر انفه في عراك مع مجموعة مناصرة للعسكر.

في هذه الأثنـاء، استمرت الاجتماعات في منـزل انريكه. كان ينضم الينـا أحيانـا الأخ الأصغر لستيلـلا، أحيانا يحضر انريكـه وريكي فقط. أصبحت أنا أقل اهتماما. في بعض أيام الأحد كنت أغادر بعد الغداء بعذر واهٍ. نشرت مارتا لينش عدة روايات أخرى. صارت وقتذاك واحدة من المؤلفـين الأفضل مبيعا في الارجنتين، لكنها كانت تتوق الى بعض النجاح في الخارج، في الولايات المتحدة، في فرنسا. وهذا لم يحدث أبدا.

بعـد التخـرّج، قضيت أشهـرا قليلة في جامعـة بوينس آيرسـ دارسا الأدب، لكن التقدم البطئ والمحاضرات التي يعوزها الخيال جعلتني مغثيا بالضجر. أشـكّ في أن ريفادافيا والنقّاد الذين عرّفنا عليهم أفسدوا متعتي بكورْس مباشر: بعـد أن رُويَ لي، بصوت ريفادافيا الهادر، عن مغامرات اوليسيسـ خلال قصـة لبورخس، «الخالد»، التي يكـون فيها هوميروس الـراوي، حيّـا عبْر كل العصـور، كان من الصعب الإصغـاء لساعات الى شخص آخر يحكي بنبرة رتيبة عن المشاكل النصّية في المخطوطات الأولى في «الاوديســا». غادرت الى أوربا على سفينـة ايطالية في الشهور الأولى من عام ١٩٦٩.

خـلال الأربعة عشرة عامـا التالية كانـت الأرجنتين تُسلـخ حيّة. أي شخصـ عاش في الارجنتين أثناء تلك السنوات كان أمامه خيارين: أما أن

يقاتل ضد الديكتاتورية العسكريـة أو يسمح لها بالازدهار. خياري كان خيارا جبانا: قـررت أن لا أرجع. عذري (ليس هناك من أعذار) هو أنني لن أكون نافعـا ببندقية. أثناء رحلاتي الاوروبية بقيـت أسمع، بالطبع، عن الأصدقاء الذين خلّفتهم ورائي.

كانت مدرستي معروفة دائمـا بنشاطاتها السياسية، وعبْر التاريخ جاء العديـد من السياسيين الارجنتينيين البارزين من نفس الصفوف التي كنت أجلس فيها. الآن، بـدا الأمـر وكأن الحكومة كانـت تستهدف بشكل خاص لا فقـط المدرسة بل زملائي. بدأت الأخبار تصل عنهم، شهرا بعد شهـر. صديقان (واحـد كان علّم نفسه العزف على الأوبـو وقدّم لنا أداء مرتجـلا في غرفتـه؛ الآخر، كان لاحـظ أن تلك الأداءات هـي (أكثر مللا مـن مراقصة شقيقتك)) قُتلا رميا بالرصاص في محطة بنزين خارج بوينس آيرس. صديقة أخرى، يبدو أن اسمهـا الآن إختفى معها، كانت صغيرة جـدا فبدت وكأنهـا في الثانية عشرة مـن العمر عندما إلتقيتهـا آخر مرة، عمرهـا ستة عشرة عاما، أطلِق عليها الرصاص في سجن عسكري. شقيق ستيلـلا، لا يكاد يبلغ الخامسـة عشرة، اختفى ذات ظهـيرة في طريقه الى دار السينمـا. سُلِّمـت جثتـه، داخل كيس بريدي، علـى درج باب منزل والديـه، مشوّهـا بصورة شنيعة يـكاد لا يُتعرّف عليـه. انريكه، غادر الى اسبانيـا. ريكي، هرب الى البرازيل. مارتا لينشـ، انتحرت. أطلقت النار علـى نفسها في المطبخ أثناء مـا كان التاكسي ينتظرها خارجا ليأخذها الى مقابلة في محطة الاذاعة. الملاحظة التي تركتها تُقرأ ببساطة، (لا أقوى على تحمّل كل هذا بعد الآن).

قبـل بضعة سنوات وجدت نفسي في البرازيل في توقف في رحلة. في الارجنتـين، كان واحد من أخوتي إلتقى مصادفـة بوالدة ريكي، فاعطته عنـوان ريكي في الريو، فأرسلـه لي. اتصلت بـه. كان الآن متزوجا، وله

أطفال، ويدرّس الاقتصاد في الجامعة. واصلت محاولة فهم ما تغيّر فيه لأنه لم يبد متقدما في العمر، بل مختلف لا غير. أدركت أن كل شيء يفعله الآن كان بطيئا - كلامه، حركاته، الطريقة التي يتنقّل فيها. ترّهل قليلا؛ بدا أن القليل يستثيره.

جعل من البرازيل موطنه - زوجته وأطفاله، كانوا برازيليين - لكنه لم يزل بلدا أجنبيا. قال لي أنشأ عددٌ من اللاجئين في المنفى، كما يدعوه هو، <مجموعات ذكرى>. مجموعات الذكرى، كما شرحَ، كانت مسؤولة عن تسجيل الجرائم السياسية كي لا يبقى شيئا طي النسيان. كان لديهم قوائما باسماء الجلادين، الجواسيس، المخبرين. هيئة التحقيق في قضايا الـ <Desaparecidos>[١٧٥] في الارجنتين، التي شكّلها الرئيس آلفونسين عام ١٩٨٣ للتحقيق في مصير الآلاف الذين اختفوا أثناء الحكم الديكتاتوري العسكري، سجّلت فيما بعد شهادات الضحايا الناجين. احتفظت مجموعات الذكرى بسجلات عن المسؤولين عن الجرائم بأمل تقديمهم ذات يوم الى العدالة. أشكّ في أن بعضا من جزع ريكي كان مصدره واقع أنه تنبأ بنيجة المحاكمات التي وعد بها آلفونسين: بضعة أحكام، بضعة توبيخات رسمية، ومن ثم العفو العام الذي اعلنه الرئيس الجديد، كارلوس منعم، عام ١٩٩١.

كتبتُ كيف بدا أمر غير عادي أن أصدقاءنا، مدرستنا، كانوا هدفا للحكومة. قال ريكي أن العسكر كانوا يعتمدون على المعلومات. في داخل المدرسة كان هناك اولئك الذين يمدّون الجلادين بتفاصيل حول نشاطاتنا، بالأسماء، والعناوين، والأوصاف المميزة. وافقت قائلا أنه كان

(١٧٥) <المفقودين> (بالاسبانية في الأصل).

يوجد اولئك الذين يدعمون العسكر في العلن دائما، لكن كان ثمة مسافة مؤاتية بين التلويح براية مناصرة الجيش والتعاون الفعلي مع الجلادين.

ضحك ريكي وقال من الواضح أنني لا أملك فكرة عن آلية عمل تلك الأشياء. لم يكن الجيش يعتمد على مجموعة من فتيان رجعيين يتغنون بأشياء مثل <الوطن، العائلة، الكنيسة>. كانوا بحاجة الى ناس أذكياء، واسعي الحيلة. أمثال ريفادافيا. قال ريكي أن مجموعته لديها برهان قوي على أن بروفيسور ريفادافيا كان لعدة سنوات يمرر للحكومة العسكرية معلومات مفصلة عنّا نحن تلامذته. لا أسماء فحسب، بل ملاحظات دقيقة عن الأشياء التي نحب والتي نكره، عن خلفيات عوائلنا ونشاطاتنا المدرسية. كان يعرفنا جميعا بشكل جيد جدا.

أفضى إليّ ريكي بهذا قبل سنوات قليلة، و لم أتوقف عن التفكير به أبدا. أنا أعرف ان ريكي مصيب. في ذهني، هناك ثلاث خيارات:

● يمكنني ان أقرر أن الشخص الذي كان عظيم الأهمية في حياتي، الذي أتاح لي بطريقة ما أن أكون ما أنا عليه اليوم، الذي كان في الجوهر معلما منوّرا وملهما، كان في الواقع وحشا وأن كل شيء علّمني إياه، كل شيء شجعني على حبه، كان فاسدا.

● يمكنني أن أحاول تبرير أفعاله غير القابلة للتسويغ وأتجاهل واقع أنها قادت الى تعذيب وموت أصدقائي.

● يمكنني ان أقبل أن ريفادافيا كان المعلم الجيد والمتعاون مع الجلادين في الوقت ذاته، وأتيح لهذين الوصفين أن يتجاورا، كتجاور الماء والنار.

لا أعرف أي من هذه القراءات هي الصائبة.

قبل أن أودّعه، سألت ريكي إن كان يعرف ما حلّ بريفادافيا. أومأ برأسه وقال أن ريفادافيا ترك المدرسة وعَمِل في دار نشر صغيرة في بوينس

آيرس، وإنه كتب كتابات نقدية لواحدة من كبرى الصحف الارجنتينية.

حسب علمي، هو ما زال هناك.

جواسيس الرب

(إنهم يسجلون أسماءهم)، همس الغريفين مجيبا، (خشية من نسيانها قبل نهاية المحاكمة).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١١

كمـا تُعلِّمنا قراءاتنا، تاريخنا هو قصة ليل طويل من الظلم. المانيا هتلر، روسيـا ستالين، جنوب افريقيا الابارتهايد، رومانيـا تشاوشيسكو، صين ساحة تيانمين، امريكا السناتـور مكارثي، كوبا كاسترو، شيلي بينوشيت، باراغـواي، آخرون بلا نهاية شكّلـوا خريطة عصرنا. يبدو أن علينا العيش امـا داخل أو فقط على جانب مجتمعـات ديستوبية. نحن لسنا آمنين أبدا، حتـى في ديمقراطياتنا الصغـيرة. عندما أفكّر الى أي مدى يبدو أمرا صغيرا للمواطنـين الفرنسيـين المستقيمين السخريـة من قوافل الاطفـال اليهود المتجمعـين داخل شاحنـات، أو للكنديين المتحضريـن رمي الحجارة على نسـاء وعجائـز في محمية أوكا عندمـا احتجّ السكان الأصليـون على بناء أرض ممهدة للغولف، أقول، إذن نحن لا نملك الحق بالشعور بالأمان.

الزخارف التي نزيّن بها مجتمعنا كي يبقى مجتمعا يجب أن تكون قوية، لكـن يجب أن تكون مرنة أيضا. ذاك الذي نمنعـه ونحرّفه أو ندينه يجب أن يبقـى مرئيـا أيضا، يجب أن يكون دائما أمـام أعيننا كي يمكننا كل يوم من حياتنـا إختيار أن لا ننقض الإلتزامات الاجتماعية. رعب الدكتاتورية هـو ليس رعبا لاإنساني: هـو إنساني في العمق - وفي هـذا تكمن قوته.

(ثمة علاج في الطبيعة الانسانية ضد الاستبداد)، كتب ساموبل جونسون بتفاؤل، (ذلك سيبقينا آمنين تحت أي شكل من أشكال الحكم). ومع هذا أي نظـام للحكم مبني على قوانين استبدادية، اغتصاب، تعذيب، عبودية يقع في متناول يد أي نظام ديمقراطي مزعوم.

لشيلي شعار غريب، <بالعقل أو بالقوة>. يمكن أن يُقرأ بطريقتين على الأقـل: كتهديد متنمّر، بالتشديد على الجزء الثاني من المعادلة أو كإعتراف صريـح بعدم استقـرار أي نظام اجتماعي، تحت رحمـة الرياح والتيارات (كما قال الشاعر المكسيكي امادو نيرفو) (بين تلاطم بحار القوة والعقل). نحـن، في أغلب المجتمعات الغربية، نؤمـن بأننا اخترنا العقل على القوة، ويمكننا حاليـا الاعتماد على ذلك الايمان الراسخ. لكـن لسنا أبدا أحرارا بالكامـل من اغراء السلطة. في أحسن الأحوال، سيبقى مجتمعنا حيا بدعم مـن بضعة أفكار شائعة عـن الانسانية والعدالة، ونبحـر على نحو خطر، كمـا يعبّر شعارنا الكندي، <A mari usque ad mare>[١٧٦]، بين تينك البحرين الرمزيين.

صـرّح أودن أن (الشعـر لا يجعـل شيئا يحـدث). لا اعتقـد ان هذا سيكـون (ولا يُحتمـل أنه كان). ما كلّ كتاب هو تجلّـي، لكننا في مرّات كثـيرة كنا نبحر على هدى صفحة نـيّرة أو منارة بيت من الشعر. أي دَوْر للشعراء ورواة القصص في رحلتنا المحفوفة بالمخاطر قد لا يكون واضحا بشـكل مباشر، لكن ربما في شـكل معين من جواب يبرز تبعات دكتاتورية خاصة، كنت أتابعها عن قرب لأكثر من عقد لعين من حكمها.

لا أستطيـع تذكّر اسمها (كاذبة هي وعـود الذاكرة)،لكنها كانت في

(١٧٦) <من البحر الى البحر> (باللاتينية في الأصل)، وهو شعار كندا الوطني.

صف أدنى من صفـي في الكوليجيو ناسيونال دي بوينس آيرس. تعرّفت عليها في السنة الثانية من الدراسة الثانوية، في واحدة من الرحلات القصيرة التي كان عرفاءنا المتحمسون ينظموها لنا والتي اكتشفنا خلالها فن نصب الخيام، مذاق القراءة حول نار المخيم، وغموض السياسة. ماذا كانت هذه السياسـة بالضبط، أمر لم نتبينه تماما، ما عدا أنها أحيانا كانت ترجّع، على نحـو طنّان الى حد ما، صدى أفكارنا الضبابية عن الحرية والمساواة. قرأنا (أو حاولنـا أن نقرأ) كتبا غير مشوّقة عـن الاقتصاد والاجتماع والتاريخ، لكـن لمعظمنـا ظلـت <السياسـة> كلمة نافعة حـددت حاجتنـا لرفاقية واحتقارنا للسطة. الأخيرة، تشمل مدير مدرستنا المحافظ؛ ملاكو الارض البعيدون للمناطق الواسعة من باتاغونيا (حيث، على تخوم جبال الانديز، ذهبنـا للتخييم وحيث، كمـا كنت أشرت في فصل سابـق، شاهدنا الأسر الفلاحية تحيا حياتها الخفية والتـي بالنسبة لنا لا تُصدَّق)؛ العسكر، الذين رأينا دباباتهـم في ٢٨ حزيران ١٩٦٦، تقعقع على شوارع بوينس آيرس متقدّمـة، في واحدة من مواكب كثيرة كهـذه، صوب القصر الرئاسي في بـلازا مايو. كانت في السادسة عشـرة من العمر؛ في عام ١٩٦٩ غادرتُ بوينسـ آيرس و لم أرها ثانية أبدا. كانـت صغيرة، كما أتذكّر، بشعر أسود مجعّد جعلته قصـيرا جدا. كان صوتها ناعمـا وواضحا، وهادئ، وكنت دائمـا أتعرّف علـى صوتهـا في الهاتف بعـد مقطع لفظـي واحد فقط. كانـت ترسـم، لكن من دون إقتنـاع كثير. كانت جيـدة في الرياضيات. في ١٩٨٢، بعـد زمن قصير من حرب المالفيناس ونحو نهاية الدكتاتورية العسكريـة، عـدت الى بوينس آيرسـ في زيارة عاجلة. سائـلا عن أخبار الأصدقـاء القدامـى، الذين مات واختفى الكثير منهـم في تلك السنوات الرهيبة، قيل لي أنهـا كانت بين المفقودين. كانت أُختطفت عند مغادرتها الجامعـة حيث كانت عضوة رسمية في اتحـاد الطلبة، لم يكن هناك سجل

عـن احتجازها، لكن شخصا ما مـن الواضح أنه رآهـا في الإل كامبيتو، واحـد من معسكرات الاعتقال العسكرية، في لحظـة خاطفة عندما أُزيل الغطاء الواقي لرأسها من أجل فحص طبي. كان من عادة الجيش الاحتفاظ بسجنائه مغطي الرؤوس كي لا يمكنهم فيما بعد التعرّف على جلاديهم.

في ٢٤ نيسـان ١٩٩٥، أجريـت لفكتـور آرمانـدو ايبانييز، عريف أرجنتيني كان خدم حارسا في الإل كامبيتو، مقابلة مع الصحيفة البيونس آيرسية لابرينسا. وفقـا لايبانييز، بين ألفين الى ثلاثة آلاف من المحجوزين هنـاك أُعدِم رجالا ونساءً وعجائز ومراهقـين على يد الجيش أثناء السنتين اللتـين قضاهما في الخدمة، من عـام ١٩٧٦ الى ١٩٧٨. حين كان يحين أجل السجناء، قال ايبانييـز للصحيفة، (كانوا يُحقَنون بمخدر قوي يدعى بانانوفـال، الـذي يربكهـم تماما لبضع ثـوانٍ. إنه يسبب شيئـا أشبه بنوبة قلبية [كانـت الحقن تترك السجناء أحياء لكن فاقـدي الوعي]. ثم يُرمون في البحـر. طرنا علـى ارتفاع واطئ. كانـت طائرات فانتـوم، من دون وثيقـة تسجيل. كان يمكننـي أحيانا رؤية أسماك كبـيرة جدا، مثل سمك القرش، تتبـع الطائرة. قال الربّان إنها سَمنت باللحم البشري. أدع الباقي لمخيلتكم)، قال ايبانييز. (تخيّلوا الأسوأ).

اعتراف ايبانييز كان الاعتراف <الرسمي> الثاني. قبل ذلك بأشهر، آمر ملازم بحري متقاعد، ادولفو فرانشيسكو شيلينغو، كان إعترف (أيضا في اللابرينسا) بنفس طريقة (التخلّص من السجناء). في رد فعل على اعترافه وصـف الرئيس كارلوس منعـم شيلينغ بـ <مجرم>، مذكّـرا الصحافة بأن الآمر كان متورطا بصفقة سيارت مشبوهة، وسأل كيف يمكن لكلمة لص أن تُحسَب حقيقةً. كذلك أمر البحرية بتجريد شيلينغو من رتبته.

منـذ انتخابـه عـام ١٩٨٩، كان منعـم يحـاول أن يضـع على الرف

كامـل الشك حـول ملومية الجيش لأثنـاء ما سُمّي بـ <الحـرب القذرة> التـي دمرت الارجنتين من عام ١٩٧٣ حتـى ١٩٨٢، والتي قُتل خلالها أكـثر من ثلاثين ألف شخص. غير راضٍ عـن تحديد الموعد الأخير لإعداد ملف بالتهم الموجهة للجيش (الذي وضعه سلفه راوول آلفونسين في ٢٢ شباط ١٩٨٨)، قدّم منعم لأغلب العسكريين المتورطين في انتهاك حقوق الانسان غفرانا عاما. بعد عام واحد، قبل ثلاثة أيام من عيد الكريسماس، أصـدر منعم عفوا عاما لكل المتورطين في الأحـداث التي إستنزفت البلد لمدة تسع سنوات. وفقا لذلك، أُطلِق سراح الجنرال خورخه فيديلا (الذي أُعيـد اعتقاله فيما بعد) والجنرال روبرتو فيولا، اللـذيم كانا كلاهما معينا لرئاسـة المجلـس السياسي العسكـري، مـن ١٩٧٦ الى ١٩٨١ بالنسبة للأول ولمدة عشرة أشهر من عام ١٩٨١ للثاني. في المصطلحات القانونية، لا يتضمن الغفران حكما بالبراءة بل تحرير من عقوبة فقط. العفو، من جهة أخرى (كالذي منحه الجيش نفسه في عام ١٩٨٢، والذي سُحِب رسميا من قبل آلفونسين)، هو، في الواقع وفي القصد، اعتراف بالبراءة التي تلغي أي ذنـب. بعد تصريحـات شيلينغو وايبانييز، توعّـد الرئيس منعم الجيش بسحب عفو عام ١٩٩٠ لفترة قصيرة.

حتـى وقت الاعترافين في عـام ١٩٩٥، لم تقرّ السلطـات العسكرية الارجنتينية بإخطاء في نشاطاتها ضد الارهاب المزعوم. الطبيعة غير العادية لحرب العصابات اقتضت، كما قالت السلطات، اجراءات غير عادية. في هـذا التصريح كانو تلقّوا استشارة موفقـة. في ١٩٧٧، بعد تقرير مشترك من منظمة العفـو الدولية ومكتب حقوق الانسان الحكومي في الولايات المتحـدة متهما قوات الأمن الارجنتينيـة بمسؤوليتها عن مئات المفقودين، استأجر الجيش شركة علاقات عامة امريكية، بيرسون– مارستيلر، لصياغة رد فعله. المذكرة المؤلفة من خمسة وثلاثين صفحة والمقدمة من بيرسون–

مارستيلر، نصحت العسكر (باستخدام أفضل مهارات وسائل الاتصال المحترفة لنقل تلك الأحداث الارجنتينية مظهِرة أن المشكلة الارهابية عولجت بطريقة حازمة وصائبة، بعدالة متساوية للجميع). مهمة عسيرة، لكنها ليست مستحيلة في عصر الاعلان. كما لو أنها كانت متأثرة بالشعار المبتذل (القلم أحدّ من السيف)، اقترحت بيرسون- مارستيلر أن يتم التماس (تعليقات ايجابية) من كتّاب (ذوي آراء محافظة أو معتدلة). نتيجة لهذه الحملة، أعلن رونالد ريغان في الميامي نيوز ليوم ٢٠ تشرين الأول ١٩٧٨ أن مكتب حقوق الانسان الامريكي كان (يُفسِد علاقتنا مع سابع أكبر بلد في الكوكب، الارجنتين، الأمة التي يجب أن نكون من أصدقائها المقرّبين).

في السنوات التي تلت، استجاب آخرون لالتماس مكتب الاعلان. في ١٩٩٥، بعد فترة قصيرة من اعترافات ايبانييز وشيلينغو، ظهر مقال في الصحيفة الاسبانية إل بايس، موقّعا من ماريو بارغاس يوسا. تحت عنوان «اللعب بالنار» جادل بارغاس يوسا بأنه مهما يمكن أن تكون هذه الكشوفات رهيبة فهي ليست جديدة على أحد، هي مجرد تأكيدات على حقيقة (شنيعة ومغثية لأي وعي نصف أخلاقي). (سيكون بلا شك أمرا رائعا)، كتب، (لو أقتيد الى المحاكمة كل اولئك المسؤولين عن هذه الوحشيات التي لا تُصدَّق وتمت معاقبتهم. هذا، على كل حال، مستحيل، لأن المسؤولية تتجاوز محيط الجيش وتمتد الى طيف واسع من المجتمع الارجنتيني، بما فيه عدد كبير من اولئك الذين يصرخون اليوم، مدينين على نحو استعادي العنف الذي ساهموا هم أيضا فيه، بطريقة أو بأخرى).

(سيكون بلا شك أمرا رائعا): هذا وصف بلاغي للندم الزائف، دال على تحوّل من نقمة مشتركة على وقائع (شنيعة ومغثية)، الى ادراك

أكثر كآبة لما كانت تعنيه <حقا> هذه الوقائع - استحالة احراز الهدف (الرائع) لعدالة متجردة. جدل بارغاس يوسا هو جدل قديم، يرجع الى أفكار عن الخطيئة الأصلية: ما من روح واحدة يمكنها أن تكون حقا مسؤولة لأن الأرواح كلها هي مسؤولة (بطريقة أو بأخرى) عن جرائم أمة، سواء أُرتكِبت بيد الناس أنفسهم أو بيد زعمائهم. قبل أكثر من مئة سنة، عبّر نيكولاي غوغول عن نفس السخافة بتعابير أكثر أناقة: (إبحث عن القاضي، إبحث عن المجرم، ومن ثم إحكم على الإثنين).

مستخدما قضية بلده هو كدرس في التاريخ، يختتم بارغاس يوسا <cri de Coeur>[177] خاصته: (المثال عن ما حدث في بيرو، مع ديمقراطية شوهها الشعب البيرواني - بسبب عنف المجموعات المتطرّفة وأيضا بسبب عمى وديماغوجية قوى سياسية معينة - والذي تركها تسقط مثل ثمرة ناضجة في يد الجيش وسُخِّرت لمكاسب شخصية، ينبغي ان تفتح عيون اولئك الباحثين عن العدالة الذين استغلوا، في الارجنتين، مناقشة عن القمع في السبعينات ليسعوا وراء الانتقام، ليثأروا من مظا لم قديمة أو يواصلوا بوسيلة أخرى الحرب المجنونة التي هم بدأوها ثم خسروها).

لايمكن لبيرسون- مارستيلر أن تتمنى دعاية أكثر فاعلية لقضيتها. ماذا يمكن لقارئ عادي، واثق بنفوذ بارغاس يوسا الفكري، أن يفهم من هذه الخاتمة المثيرة؟ بعد قليل من الشك حول المقارنة بين الارجنتين وبيرو (حيث خسر الروائي المتحوّل على نحو راعد الى سياسي الانتخابات الرئاسية)، التي تبدو مبالغاً بها، سهلة جدا، يرى القارئ نفسه وسط جدل أكثر دقة: (باحثو العدالة) هؤلاء، الباحثون عن تلك العدالة التي

(١٧٧) <صرخة من القلب>، بالفرنسية في الأصل.

هــي، حسب بارغاس يوسا، جذابة لكنها طوباوية – أليسوا هم في الواقع مرائين لا يجــب أن يتقاسموا الذنب عن الشناعات فحسب بل أن يُلاموا أيضا على بدئهم حربا ثم خسروها؟ فجأة تصبح موازين المسؤولية مقلوبة بشــؤم في جانب الضحايا. هي ليست حاجة الى العدالة، ليست اضطراراً الى الاعــتراف رسميــا بالأخطاء، بل هــي شهوة للإنتقــام أو، حتى أسوأ، هــي حقد صرف من الواضح أنه يسوق هــؤلاء باحثو العدالة المزعومون. الثلاثــون ألف مفقودا لا يُتفجّع عليهم؛ هم كانــوا مثيري مشاكل بدأوها جميعا. واولئك الذين نجوا – أمهات بلازا دي مايو، آلاف المجبرين على النفي، مئات المعذبين رجالا ونساءً الذين إحتشدوا على صفحات «تقرير عــن المفقودين» لعام ١٩٨٤ الذي أصدرته اللجنة القومية عن الأشخاص المفقوديــن، بأوصافــه الكئيبة عــن المعاناة التى لا توصــف – يجب أن لا يسعوا الى الانصاف خشية أن يُستدعوا هم أنفسهم الى المحاكمة. وعلاوة علــى ذلك، سنوات السبعينات هــي الآن زمن مضى عليه طويلا... أليس من الأجدر النسيان؟

لحســن الحظ، كان هناك قرّاء غير واثقين جدا. أعيد نشر مقال بارغاس يوســا في صحيفــة اللوموند ليــوم ١٨ مايس ١٩٩٥. بعــد اسبوع (٢٥ مايــس)، نشر الكاتــب الارجنتيني خوزيه سايــر ردّا في نفس الصحيفة. بعــد تصويبه عددا مــن الأخطاء الواقعية المهمة في مقــال بارغاس يوسا – الذي دعا فيها رئاسة ايزابيل بيرون بـ (الحكم الديمقراطي)، متجاهلا واقع أنــه بين عامــي ١٩٥٥ و١٩٨٣ تمتعت الارجنتين بالــكاد بست سنوات مــن الزعماء المنتخبين بشكل حر – يلاحظ سايــر أن جدل بارغاس يوسا يتفق، نقطة بعد نقطــة، مع زعماء الجيش اولئك أنفسهم، الذين يجادلون بــأن التكتيكات الرسمية للقتل والتعذيب لم تكن خيارهم بل خيار اولئك الــذي استفزوهم ودفعوهم الى إستخدام (اجــراءات متطرّفة). يشير ساير

أيضـا الى أن مفهوم بارغاس يوسا عن <المسؤولية الجمعية> يمكن أن يضع بارغاس يوسا نفسه في وضع دقيق.بما أن الروائي البيرواني، في الوقت الذي كان فيـه المثقفين الارجنتينيين يُعذّبون ويُجـبَرون على النفي، واصل النشر عن طيب خاطر في الصحف الرسمية الارجنتينية.

تنـاول سايـر بشـكل خاصـ دور بارغاس يوسـا، متهما إيـاه بكونه المتحـدث بإسـم الجيش: هو يرفضـ أو يتجاهل حججه لأنهـا مبنية على إدّعائـات فارغة. ومع هذا، بما أن هذه الحجـج، بفضل براعة قلم بارغاس يوسا، هي الأكثر فصاحة بين كل تلك التي دافعت عن العفو عن العسكر، فإنها تستحق، ربما، فحصا أدق.

● فكرة الذنب المشترك بين الحكـم العسكري، الذي جاء الى السلطة بالقوة واستخدم التعذيب والقتل مع معارضيه، والضحايا، بما فيهم مقاتلي حـرب العصابـات، المعارضـين السياسيـين، والمدنيين العاديـين الذين لا ارتباطات سياسية لهم، هي فكرة مضللة. بينما يمكنه أن يحاجج بأن جيش العصاة المسلحين والجيش الارجنتيني الرسمي كانا متعادلي القوة (برغم أنه حتـى هنا تظهِر الأرقام أن النسبة كانـت ١ الى ١٠٠٠)، فإنه ما من حجة يمكن أن تقنع بأن هناك توازن قوى بين القوات العسكرية المنظمة والمثقفين، الفنانـين، زعماء النقابات، الطلاب، وأعداد من رجال الدين، الذين عبّروا عن خلافهم مع الحكم. المدنيون الذين رفعوا أصوات احتجاج على أفعال الحكومـة هم ليسوا مذنبين بأي جريمة؛ بالعكس، اليقظة هي واجب مدني أساسـي في أي مجتمع ديمقراطـي، وكل مواطن يجـب أن يكون، اذا جاز القـول، جاسوس الرب. ويجـب أن (نحمل غموضـ الأشياء على محمل الجـد)، يقول الملك لـير، (كما لوكنا جواسيس الـرب؛ وسوف نبلى / في سجـن مسوّر، جماعات وطوائف من العظام / التي تطير وتحطّ على ايقاع القمر).

لكن القمع غمـر حتى عالم المعارضة المدنيـة. إختتمت اللجنة القومية للأشخاص المفقودين، التـي ترأسها الروائي ارنستـو ساباتو، تقريرها في أيلـول ١٩٨٤ : (يمكننا أن نعلن بصراحة تامة – عكس ما يؤكده أصحاب هـذه المؤسسة الفاسدة – أنهم لم يطاردوا فقـط أعضاء المنظمات السياسية التـي نفذت أفعـال الارهاب. بين الضحايا هنالـك آلاف لم يكن لهم أبدا أي ارتبـاط بنشاط كهذا لكنهـم تعرّضوا مع ذلك لتعذيـب رهيب لأنهم عارضوا الديكتاتوريـة العسكرية، شاركوا في نقابات أو اتحادات طلابية، كانـو مثقفـين معروفين عارضوا ارهـاب الدولة، أو لأنهـم ببساطة كانوا أقرباء، أصدقاء، أو مجرد أسماء تضمّنها دفتر عناوين لشخص أُعتُبِر مخرّبا).

● أي حكـم يستخـدم التعذيـب والقتل كـي يفرض القانـون بالقوة يُضعـف حقه في الحكم والقانون الذي يفرضه بالقوة معا، لأن واحدة من العقائـد الأساسية القليلة لأي مجتمع يُمنح فيه المواطنون حقوقا متساوية هي حُرْمة الحيـاة الانسانية. (أمر واضح)، كتب جِي كـي تشسترتون، (أنه لا يمكـن لأي مجتمع أن يكون آمنا اذا كان فيه تعليـق رئيس المحكمة على أن القتل هو شيء خاطئ يُعّد ابيغراما[١٧٨] أصيلا ومدهشا). أي حكم لا يدرك هذه الحقيقة ولا يحمّل اولئك الذين يعذبون ويقتلون المسؤولية، لايمكنه أن يدّعـي انه حكم عادل. لا يمكن لحكـم أن تضاهي أساليبه أساليب مجرميه، أن يـرد بالمثـل على ما قد يُعتـبر فعلا ضد قوانين الأمـة. لا يمكن له أن يُقاد بإحساس فردي بالعدالـة، أو الانتقام، أو حتى الفضيلة. يجب أن يشملها كلهـا، هذه الأفعال الفردية لمواطنيه، داخل متغيِّرات مثبّتة في دستور البلد. يجب ان يُفرَض القانون بالقانون، وبالمعنى الحرفي للقانون. فوق القانون، لا يعود الحكم حكما بل إغتصاب سلطة، ويجب أن يُحاكم بحد ذاته.

---

(١٧٨) ابيغرام: قول مأثور. [المورد]

● الثقــة بسلطــة نهائيــة للقانون كانــت باقية عند الكثـير من ضحايا الديكتاتورية العسكرية أثناء تلك السنوات الرهيبة. برغم الألم والانذهال اللذيـن سببتهمـا الاسـاءات الرسمية ظـل الاعتقاد بـأن في المستقبل غير البعيـد جدا ستظهر هذه الأفعال الى النـور وتُحاكم وفقا للقانون. لا بد أن الامنيـة بتعذيب المعذِّب وقتل القاتل هي غامرة، لكن أقوى منها حتى هو الاحساس بـأن أفعال الانتقام هذه سيتعذّر تمييزها عن الأفعال التي سببتها وستتحـوّل، بطريقة مـا مقيتة، الى نصر للمسيئين. بـدلا من ذلك، استمر الضحايا وعوائلهم بالايمان بشكل معين من أشكال محاكمة أرضية نهائية، سيجلـب فيها المجتمـع الذي كان على خطأ النـاس المذنبين الى المحاكمة وفـق قوانين ذلك المجتمع. فقط علـى أساس عدالة متحققـة كهذه آمنوا أن بلدهـم يمكن أن تكون لـه فرصة أخرى. عفو منعـم أنكر عليهم تلك الاحتمالية التي طال إنتظارها.

● <غيـاب العدالـة> هـذا كان لـه إنعكاسـا بشعـا في تكتيـكات <الإخفـاء> المستخدمـة من قبل العسكر، التـي كان ضحاياه بواسطتها - يُختطَفون، يُعذَّبون، يُرمَون من الطائرات، يُفنون في مقابر غير معلّمة - يصبحـون غـير ميتـين رسميا بل مجـرد <مفقودين>، تاركـة العوائل المكروبـة بلا جثامين تتفجّع عليهـا. وصف خوليو كورتازار، في حديث له عـام ١٩٨١، الدكتاتورية بهذه الكلمات: (مـن ناحية، خصم وهمي أو حقيقـي هو مقموع؛ من ناحية أخرى، حـالات هي مبتكرة كي يُجبَر عوائل وأصدقاء الضحايا على البقاء صامتين خشية على حياة اولئك الذين تأبـى قلوبهم أن يفترضوهـم ميتين). وأضاف، (لـو أن كل موت انساني يستلزم غيابـا نهائيا، ما الذي يمكننا قوله عن الغيـاب الآخر الذي يستمر كشيء مـن حضور تجريدي، مثل الانكار العنيـد للغياب الذي نعرف انه

سيكون غائيا). بذلك المعنى، لم يداو عفو منعم جروح الماضي - هو فقط أطال تلك الجروح في الحاضر.

● محاولـة منعم التعديلية هي ليسـت أصيلة. واحد من الأمثلة الأولى عن تحسين الحاضر بمحو توتـر الماضي حدث في العام ٢١٣ قبل الميلاد، عندما أمر الامبراطـور الصيني شي هوانغدي برمي كل كتاب في مملكته الى النـار كـي تدمّر كل آثار (كما تقول الاسطـورة) زنا أمه. لكن ما من فعـل مهما يكن هائـلا أو تافها، يمكن له أبدا أن يُلغـى بعد ارتكابه - لا حتـى على يد امبراطور صيني، ولا حتى، أقـل من ذلك، على يد رئيس أرجنتينـي. هذا هو قانون صلـد في حياتنا. الماضي غير قابل للتغيير، ولا تغيّره ثرثرة الحكم، أو الرغبة الملحة بالانتقام، أو الدبلوماسية. مامن فعل يمكـن أن يُتـدارك. قد يُغفر لكـن المغفرة يجب أن تصـدر من الشخص المتضرر لا من أحـد آخر، إن وجب أن يكون لها فعالية عاطفية. لا شيء يتغير في الفعل نفسه بعد المغفرة: لا الظروف، لا الخطورة، لا الذنب، لا الجـرح. لا شيء عدا العلاقة بين الجـلاد والضحايا، متى ما أكّد الضحايا سلطتهم من جديـد، (لا بترجيح فضائلنا)، كما يقول «كتاب الصلوات المشتركة» (بـل بغفران آثامنا). المغفرة هي امتيـاز الضحايا، ليست حقّ الجـلاد - وهذا كما هو واضح تناسته حكومـة منعم ومسانديها، أمثال بارغاس يوسا.

● المغفـرة التي تمنحها الضحية - التقطّـر البطئ للرحمة - ليس لها ثقل على آليات العدالة. لا تغيّر المغفرة الفعل أو حتى طبيعته، الفعل الذي سيلقي ظله على المستقبـل، على الأبدية، على كل حاضر جديد. المغفرة لا تمنـح النسيان. لكن يمكن لمحاكمة، وفقـا لقوانين المجتمع، أن تضفي علـى الأقل محتوى علـى الفعل الاجرامـي؛ يمكن للقانـون أن يحصره، اذا جـاز التعبـير، في الماضي كي لا يعود يلـوّث المستقبل، واقفا عن بعد

كتذكار وتحذير. بطرق غامضة، يكون تطبيق قوانين المجتمع قريبا للعمل الأدبي: إنها تثبّت الفعل الاجرامي على صفحة، تعرّفه بكلمات، تسبغ عليه محتوى ليس نفس ذاك المحتوى لرعب اللحظة المطلق بل لذكراها. قوة الذاكرة لا تعود في يديّ المجرم؛ هي الآن المجتمع نفسه الذي يمسك القوة، كاتبا تاريخ ماضيه الشرير، قادرا في الأخير على اعادة بناء نفسه لا على فراغ النسيان بل على الوقائع المسجلة، الصلبة للوحشيات المرتكبة. هذه هي عملية معذّبة، مخيفة، كئيبة، طويلة، والوحيدة الممكنة. هذا النوع من الشفاء يخلّف دائما ندوبا.

● عفو منعم، مذعنا لمطالب الاعتراف بجرائم القتل، كان يرجئ الشفاء لزمن يبدو طويلا جدا. إذ يظل قائما اليوم، وكل الجلادين والقتلة في النظام العسكري لم يُقدَّموا الى العدالة، تكون الارجنتين بلدا محروما من الحقوق: حقه في عدالة اجتماعية مرفوض، حقه في تعليم أخلاقي مبطل، حقه في سلطة أخلاقية مصادَر. الحاجة الى (مواصلة المسيرة)، الحاجة الى (تسوية الخلافات)، الحاجة الى (السماح للاقتصاد بالازدهار من جديد)، كانت كلها مطروحة من قبل منعم وورثته كأسباب جيدة للصفح والنسيان. مدعما من أصوات أدبية أمثال بارغاس يوسا، من الواضح أن منعم آمن بأن التاريخ يمكن أن يفي بالدين كاملا؛ بأن ذاكرة آلاف الافراد كأصدقائي من المدرسة يمكن أن تُترَك لتصْفَرّ على رفوف منسية في مكاتب بيروقراطية معتمة؛ بأن الماضي يمكن أن يُستعاد من دون بذل جهد، من دون تقديم تعويضات رسمية، من دون إفتداء.

بينما ينتظرون عملا من عدالة هو الآن منكر عليهم، يمكن لضحايا الديكتاتورية العسكرية الارجنتينية أن يظلوا يأملون بشكل آخر من العدالة، وأقدم – أقل وضوحا، لكنه في الآخِر أطول دواما. متاهة عقل سياسي نادرا ماوفت بوعد الافتداء، لكن متاهة عقل كاتب موهوب هي

مبنيــة بشكل حصري تقريبا على وعــد كهذا وهي، وبرغم القول المأثور لاودن، لا تسمح بالنسيان.

بفضــل كتب معينة (تعداد طويل جدا وشخصي جدا على إستخدامه هنــا)، كلا الجلاد وضحايــاه ربما يعرفون أنهم كانــوا غير وحيدين، غير ملحوظــين، غير ملموسين. العدالــة (بعيدا عن متطبــات التقليد الأدبي الــذي يقتضــي نهاية سعيدة) هــي، بطريقة ما جوهريــة، حدّنا الانساني المشــترك، شيء هــو بالضد من ما يمكننــا أختباره بأنفسنــا. وكما يقول القانــون الانكليزي القديم، لا يجب ان تُنجز العدالة فحسب، بل يجب أن تُرى وهي منجزة.

إفتقار أودن للثقة في قدرة الكاتب على تغيير العالم هو كما يبدو شيء عصري. يلاحظ روبرت غريفز أن الآيرلنديين والويلزيين فرّقوا بدقّة بين الشعراء والفنانين: مهمة الشاعر هي خلّاقة أوعلاجية، ومهمة الفنان هي مدمِّــرة أو هدّامة، والاثنتان غيّرتا سبيل الاحداث الدنيوية. حتى الطبيعة كان يُفترض أن تنحني لكلمات اورفيوس، وأعاد شكسبير للذاكرة تأثير الشعــراء الملحميين الآيرلنديــين، (مسجّعين الجــرذان حتى الموت)؛ في القرن السابع، حين اكتشف سنشان توربيست العظيم أن الجرذان أكلت عشاءه ذبح عشرة منها في الحال بالتعبير بقصيدة كان مطلعها

للجرذان خطوم حادّة

مع هذا هم مقاتلون رديئون

ســواء ضــد الجــرذان أو الدكتاتوريين، يستطيــع الكتّــاب أن يحْدِثوا شكلا واسعا من العدالة في أدوارهم جواسيساً للرب. (الكثير من الرجال الشجعــان عاشــوا قبل زمــن اغاممنون)، كتــب هوراس في القــرن الأول قبــل الميلاد، (لكنهــم جميعا غطاهم ليل طويل، غــير متفجّع عليهم وغير

معروفـين، لأنهم افتقروا الى شاعر). كمـا لمّح هوراس، نحن أسعد حظا. الأشعـار والقصص التـي ستفتدينا (أو التـي سنجد فيها افتـداءً من نوع واحـد) هي تُكتَـب، أو ستُكتَب، أو كُتِبت وتنتظر قـرّاءً وتفترض، طوال الزمـن، ومـرة تلو المرة، هذا: أن العقل البشري هـو دائما أكثر حكمة من أفعاله الوحشية، لأنـه يمكنه أن يمنحها اسماً؛ أن في الوصف ذاته لاعمالنا المقيتة شيء يُظهِرها في الكتابات الجيدة مقيتةً وبالتالي يمكن أن تُقهَر؛ برغم ضعـف وجزافية اللغة، يستطيـع كاتب ملهم أن يـروي الذي لا يوصف ويضفي شكلا على الذي لا يُعقَل، كي يخسر الشر بعضا من طبيعته الخارقة ويصبح مختزلا الى بضع كلمات لا تُنسى.

طروادة، مرة ثانية

تطلّع تويدلدوم حوله بابتسامة رضية. (أنا لا اعتقد)، قال، (أنه سيكون هناك شجرة تُركت واقفة، في المدى الفسيح، حتى الزمن الذي ننتهيَ فيه!)

«عَبْر المرآة» الفصل ٤

جغرافيتــي خرائطها مرسومــة بقراءاتــي. تلوّنها تجــارب، ذاكرات، رغبــات، لكن كتبي تضع حدودها. أوريغون خاصتي تنتمي الى اورسولا كــي لوغان، براغ خاصتــي الى غوستاف مايرينــك، فينيسيا خاصتي الى هــنري جيمز، الجزائــر خاصتي الى رشيد بوجدرة. لكــن عندما أفكّر في بــيروت، تخطر الى ذهنــي ثلاث صــور. الأولى هي صــورة أمي تصفها لي بعــد زيــارة الى المدينة في بداية الخمسينات. كانــت ذهبت الى باريس، الى رومــا، الى فينيسيا: هي تعتقــد أن ما من مدينة تضاهي بيروت جمالا، أناقــة، ترحيبا. متى ما كانت الأحوال تسوء في بوينس آيرس (وما أكثر ما تسوء) كانت تتذمر وتهز رأسها، وبدلا من أن تكرر (موسكو، موسكو!) كواحدة من شقيقات تشيكوف الثلاث، كانت تتأوه، (بيروت، بيروت!) كمــا لو كانــت حياتها في تلك الجنــة ستتغيّر لو مكثت فيهــا. ربما كانت ستتغــير فعلا، لأن بيروت كانت بالنسبة لهــا استحالة، والأشياء المستحيلة تنزع الى الكمال.

الثانيــة هي صــورة المدينة التــي زرتها عــام ٢٠٠٤. صداقــة الناس، لطفهم غير العادي، التغيّر المستمــر في اللهجة الناشئ عن تنوّع الخلفيات

الثقافية. الفخر والارتياح برؤية مدينتهم مشيدة من جديد بعد الحرب، اللاخجل الـذي يعرضون به ندوبهم، الايمان الراسخ بالأهمية الحيوية للشعـر، الموسيقى، الطعام الطيّب، الاحاديث الذكية، خلّف في، حين عدت الى بلدي، حنينا مفاجئا لما خبّرته مِن حضارة.

الثالثـة هي صورة المدينة المفجَّرة التـي عُرِضت في أخبار المساء في ٢٠٠٨. كأي مدينة مخرَّبة، هي مكان لمعاناة شخصية يومية لا توصف، لكن أيضا صورة رمزية لكل مدينة في حالة حرب مهما كانت: مكان تساقطت فيه علـى الشوارع الجدران التي بُنيـت بمشقة ولزمن طويل وأحـد ما يتفرّس في سقف منهار يُدفَن تحته أخ، اخت، صديق، والد، إبن، وجنود يركضون بمحاذاته.

لكن هناك، كما أعتقد، بيروت رابعة. هي مجبولة من مثابرة الذاكرة أكثر من أحجار أعيد بنائها أو أحجار مهدّمة. واحدة من أكثر النواحي محرّكـة للمشاعـر في «الاليـاذة» لشخصـ يقرأها اليوم هـي الادراك المفاجئ، رغم أن صوت الراوي هو اغريقي، بأن التراجيديا متقاسَمة. هذا يعني: حجة الصراع هي اختطاف (هيلينا على يد باريس)، وتتفق القوى المتحالفة، بضغط من الأكـثر قوة بين سادة الحرب (اغاممنون)، على مواصلة الحصار والقتال حتى تُسترجع ملكيتهم، لكن، كما تجعل القصيدة ذلك واضحـا، النتائج الشنيعة للحرب تصيب كلا الطرفين، وكلا بارتوكلوس الاغريقـي وهكتـور الطـروادي هما مـن ضحايا وحشيتها. أحسّ مؤلف (أو مؤلفو) «الالياذة» بأن ولاءه للإثنين.

مجّـدَ الاغريق الحرب بوصفها نشاط بطـولي، محبذ من الآلهة الذين يجلسون (أمام العالم كله في هيئات نسور) متابعين العرض (كما يقول الكتـاب ٧ على نحو بيّن). لكـن واقع أنها كانـت (أو استطاعت أن

تكــون) بطوليــة لم يعميهم عن الرعب والمعاناة. ومقابــل أهواء الآلهة المتعطشــة للدماء، لم يخفق الاغريق بتذكّر أن الكائنات البشرية هي (أو يمكــن أن تكون) شفوقة. في مسرحية سوفوكليس «اجاكس»، بعد أن تخبر أثينا بجــذل أوديسيوس، محميها، أن عدوه مصاب بلعنة لانهائية من الحــظ العاثر، يتفوه اوديسيوس ببضع كلمــات فاجعة تصيّر البطل الاغريقي أكثر نبلا من الآلهة الحكماء والملطخون بالدم: (ربما سيكون الرجل السيء الحظ عدوي)، يقول، (مع هذا فأنا أشفق عليه حين أراه ينــوء بثقل حظه العاثــر، فانا أفكّر بنفسي أكثر ممــا أفكّر فيه، لأني أرى بوضــوح أننا، جميع من يحيا على هذه الأرض، لا شيء سوى أشباح أو ظــلال عديمــة الأهمية). ذكرى مَــنْ هو يبجّل قــدر أجاكس وقدر اوديسيوس معا.

تضفــي الذاكــرة محتوى علــى ما نكــون وما نــرى. في واحد من الكتــب الأخيرة من «الاليــاذة»، يركض الشديد الغضــب آخيل وراء هكتور، قاتــل صديق آخيل بارتوكلوس. الإثنان هما جنديان، الاثنان أياديهما ملطخة بالدماء، الإثنان احبّا آخرين كانوا قُتلوا، الاثنان يؤمن كل منهمــا بأن قضيته هي العادلة. واحــد اغريقي، والآخر طروادي، لكــن عند هذه النقطة يكاد ولاءهما لا يهم. هما رجلان عازمان على قتل أحدهما الآخر. يركضان بمحــاذاة جدران المدينة، عابرين الينابيع المزدوجة لنهر سكامانــدر. وعند هذه النقطة، يقطع هوميروس (ذلك الطيف الذي ندعوه هوميروس) وصفه للقتال ويتوقف ليذكّرنا:

وهنالك، قرب الينابيع، واسعة وصقيلة،
تقبع أحواض النهر التي تسيل من الصخور الجوفاء

حيث كنّ نساء طروادة وبناتهن الجميلات
يغسلن أثوابهن المتلألئة في سالف الأيام،
أيام السلم قبل أن يجيء أبناء أكايا

. . . .

راكضين عابرين.

ومافتئوا راكضين عابرين.

الفن والتجديف

(أنا لا أفعل ذلك ابدا)، قال الفأر، ناهضا ومنصرفا. (إنكِ تهينيني بحديثك هراء كهذا!)
(أنا لم أعن ذلك!) دافعت آليس المسكينة. (لكنك تتضايق بسهولة، أتعرف!)

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣

قــراءة الصور يمكن أن تكون مشروعا محفوفــا بالمخاطر. الكل يعلم أن في العــام ٢٠٠٥ ألهب نشْر عدة صــور كاريكاتيرية عن النبي محمد في عــدد من الدوريات حول العالم (أولا في الدانمارك، كمزحة، ثم في بلدان أخرى، كفعل تحدٍ) احتجاج غاضب من عدة مجموعات اسلامية. التاريخ يعيد نفســه: الايمان، الذي يُفترض أن يكون صرحا لا يتزحزح لمؤمنين حقيقيين، يهتز عندما واجه مجرد خلق فني، ضربة فرشاة أو بضع كلمات مخربشة، بينما، بإسم الكائن الأعلى، يعلن تابعوه قرب حدوث نوبة من انفعال إلهي.

ذلك الفعل القاســي أو العنيف الذي يُغضب خالق الكون (أو نبيه) هو أمــر قابل للفهم، بما أنه ما من مؤلف (بحــرف استهلالي او بدونه) يتمتــع برؤية عمله مفسَــد أو مدمَّر. قتل، تعذيــب، إهانة، ظلم مخلوق صنــو هو بلا شــك جريمة في نظر الله، وأفترض أن للمؤمنين كل الحق أن يــروا في الواقــع أن طوفانــا كونيا جديدا لا يحــدث كل شهر دليلا على الصــبر الالهي الذي لا ينضب. تلك المخلوقــات أمثال اوغستينو بينوشيــت، جــورج دبليو بوش، وأسامة بن لادن متــاح لهم أن ينعموا

بحيـاة هانئة تظهر أن الله يتملك بالتأكيد صبرا غير إنساني الى حد بعيد جدا.

لكـن الاعلان، في الوقـت ذاته، بأن رسوم كارتـون، مزحة، لعب على كلمات يمكـن أن تغضبه هو الذي الخلود عنده يدوم يوما واحدا، أو تُغضِـب مختـاره المبارك بين كل الرجال، تبـدو لي أعظم التجديف. نحـن، الكائنـات البشرية الضعيفـة، قد نحسّ بالانزعـاج من شخص يسخـر منّـا؛ لكـن من المؤكـد أن ذلك لن يكـون رد الفعـل من كائن نتخيلـه، ساميـا، منزّها عن الفسـاد الاخلاقي، عليما بـكل شيء. قال بورخس أننا لا نعرف شيئا عن الأذواق الأدبية لله؛ من العسير تصوّر أن أحدا يعرف كل شيء ويقوده إحساسه الجمالي الى خلق الشعرية المتمثلة بالظبي وخلَق المزحة الخالية من الذوق المتمثلة بجاموس البحر على حد سـواء، يمكن أن يحظر مـن قراءاته الليلية أعمـال دينيس ديدرو، مارك تويـن، سلمان رشدي. كان النبي محمـد يحبذ الضحك: (احفظ قلبك مبتهجا كل لحظة، لأنه عندما يكتئب القلب تعمى الروح).

الرمـوز الدينية العظيمة للماضي، لأنهم كانـوا أيضا كائنات بشرية ذكية، لم يفتقـروا الى حسّ الدعابة. كان المسيـح (في النسخة اللاتينية لجيروم) يمازح بطرس بتورية سخيفة. (إسمك بطرس (Petrus) وعلى هذه الصخـرة (Petram) سأبني كنيستي). حين بات بوذا على وشك عبـور صحراء، رموا لـه الآلهة، بقصد حمايته مـن الشمس، مظلات مـن سماواتهم المختلفـة. وكي لا يغيظ أي منهـم، ضاعف بوذا نفسه علـى نحو مهـذب ورأى كل واحد من الآلهة بـوذا وهو يحمل المظلة التـي بعثها له. وفقا للمِدراش، كان النبي موسى يسئل لماذا الله (العليم بكل شيء) سأل، (آدم، أين أنت؟) عندما بحث عنه في الجنة بعد حادثة التفاحـة. اجـاب موسى: (بذلك سعـى الله أن يعلّمنا سلـوكا حميدا،

لأنه من غـير الكياسة أن تدخل على أحد بيته دون الاعلان عن نفسك أولا). في الكتـاب الأول مـن «المستطرف»، يُروى أن رجلا فقيرا أتى الى الرســول وسأله أن يمنحه جملا لركوبـه. (سأهبك أصغر الجِمال)، قـال النبـي محمد. (لكـن الجمل الصغـير لا يقوى علـى تحمّل وزني!) إشتكى الرجل. (أنت طلبـت جملا)، أجاب النبي محمد. (ألا تعلم أن أصغر الجمال هي أكثرها قوة؟).

أصل كلمـة التجديف [blasphemy] من الاغريـق وتعني: (ايذاء مشاعـر شخصـ). في الاسطـورة الاغريقيـة، يعتمـد التجديف على حساسيـة الإلـه المجـدّف به. تعاقـب أثينا الفتـاة آراكـن بمسخها الى عنكبوت لأنها كانت تتفاخر بأنها أفضل حائكة من الإلهة نفسها. عند الكنيسة الكاثوليكية للقرون الوسطى، كان يُخلط بين مفهوم التجديف ومفهوم الهرطقة، عدا، بفضل الدقّة البيروقراطية، أن المسلمين واليهود لا يمكن أن يُتهَمـوا بالهرطقة لأنهم لا يُعترف به كمؤمنين. ومع ذلك، يمكـن أن يُتهموا بإهانة الـرب وقديسيه، لا فقط مـن خلال الكلمات والأفعال (بالقول على سبيـل المثال، أن القدر، لا الله، يسيّر حياتنا) بل أيضـا من خلال التفكـير، الذي كان يُعرَف بــ <التجديف بالقلب>. مرسوم صـدر عام ٥٨٣، موقّع مـن الامبراطور جستينيـان، أعلن أن عقاب التجديف هو الموت، لكن العقوبة نادرا ما كانت تُنفّذ. في العالم اليهـودي- المسيحـي، مازال مفهـوم التجديف اليوم سـاري المفعول شرعـا. في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، نجحت مجموعات دينية مختلفة بسحب كتب من مكتبات مدرسية تهين، حسب رأيهم، ربهم. هذه هـي الكيفية التي كان يـرى بها كتّاب متنوعـون مثل رولد دال، جَـي دي سالنجر، وجَي كي رولنغ أنفسهـم منضمين الى قائمة كتّاب كلاسيكيين محظورين أمثال جوناثان سويفت وويليام فوكنر.

السورة العاشرة من القرآن (١٠ : ١٠٠) تُقرأ (وما كان لنفس أن تؤمن إلا بـإذن الله). في بدايـة القرن الثامـن، فَهِم اللاهوتـي الشهير أبو حسن البصري هـذا بأنه يعني (لا يمكننا الرغبة بالخير ما لم يرغبه الله لنا). فلذلك علـى المؤمنـين أن يكونوا راضـين بقناعة أنهـم أختيروا للرحمـة الالهية ولايسألـوا ورعا من اولئك الذين لم ير الله أنهم مناسبين ليكونوا مختارين. دعـوا الآخرين يهزأوا: ذلـك أيضا (إن واصلنا الجـدل) ناشئ عن مشيئة الله (التـي أسبابها غامضة). الصادقـون في ايمانهم يقولون أن ربهم يطلب منهم التضحية والمرونة. بلا شك، فالدليل على هذا أنه قضى بوجود بضعة مهرجـي بلاط، وريثي فولتـير، ايراسموس، رابليه، الذيـن، تبعا لنصيحة هوراس (واحد آخر من خلق الله) دافعوا عن التعليم بواسطة الضحك.

على طاولة صانع القبعات

(في ذلك الاتجاه)، قال القط، ملوّحا بكفه ذي البراثن، (يعيش صانع قبعات؛ وفي <ذلك> الاتجاه)، ملوحا بالكف الأخرى، (يعيش الأرنب مارتش). زرْي اذا شئت أي واحد منهما: الاثنان، كلاهما مجنونين).
(لكني لا أريد الذهاب وسط ناس مجانين)، قالت آليس.
(آه، بهذا لا يمكن فعل شيء)، قال القط: (هنا جميعنا مجانين).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٦

كما سيتفق أغلب القرّاء ذوو البصيرة، السمة المميزة للعالم الانساني هي جنونه. النمال تعدو بصفوف مرتبة، جيئة وذهوبا، بتناسق خلو من الخطأ. البذار تنمو في الشجر الذي يُسقط أوراقه ويبرعم ثانية بدائرية تقليدية. الطيور تهاجر، الأسود تقتل، السلاحف تتزاوج، الفايروسات تتحوّل، الصخور تتفتت الى تراب، الغيوم تتشكل وتعيد التشكّل غير واعية بما بنت وما دمّرت. نحن وحدنا نحيا بوعي عارفين أننا نحيا و، بواسطة شفرة تقريبا مشتركة من الكلمات، قادرين على تأمل أفعالنا، مهما تكن متناقضة أو متعذر تعليلها. نحن نداوي ونساعد، نضحي بأنفسنا ونبدي القلق والتعاطف، نخلق وسائل بارعة مدهشة وأدوات اعجوبية كي نفهم بشكل أفضل العالم وأنفسنا. وفي الوقت ذاته، نبني حيواتنا على خرافات، ندخّر بلا هدف سوى الطمع، نسبّب ألما متعمّدا للمخلوقات الأخرى، نسمّم المياه والهواء اللذان نحتاجهما لنعيش، وفي النهاية نودي بكوكبنا الى حافة الدمار. نحن نفعل كل هذا بإدراك كامل

بأفعالنـا، كمـا لو كنا نسـير في حلم نفعل فيه ما نعـرف أننا لا يجب فعله ونحجـم عن فعل ما نعرف أننا يجـب أن نفعله. (إذن، ألا يمكن لنا احيانا أن نعـرّف الجنون بوصفه عجز عن التمييز بين حياة اليقظة وحياة النوم؟) كتب لويس كارول في يومياته في ٩ شباط ١٨٥٦.

في الفصـل السابـع من الرحلات عبْر العالم المجنـون لبلاد العجائـب، تلاقـي آليس فجأة طاولة نُصِبت تحت شجـرة وموضوع عليها الكثير من أدوات المائدة. رغم انها طاولة واسعة، كان يجلس الأرنب مارتش، صانع القبعات والزُّغبة[١٧٩] متزاحمين في ركـن واحد، يشربون الشاي، ويقوم الزغبة الوسنان بدور الوسادة من أجل راحة الآخرين. (لا مجال! لا مجال!) يصرخ حين يرى آليـس قادمة. (هناك <الكثير> من المجال!) تقول آليس بسخط ثم تجلس على كرسي كبير ذي مساند في طرف المائدة.

آداب المائـدة لمضيفي آليس غـير الراغبين فيها هي من الواضح مجنونة. في البدايـة يُقـدَّم لهـا نبيـذا من الأرنـب مارتش. لكـن (أنـا لا أرى أي نبيـذ)، تقول، ناظرة حولها. (لا يوجد أي منـه)، يقول الأرنب مارتش، ويعرض عليها المزيد من الشـاي. (لا يوجد شاي في قدحي بعد)، تجيب آليـس بنـبرة مغتاظة، (لذا لا يسعنـي أخذ المزيد). (تعنـين لا يسعك أخذ القليـل)، يعترض الأرنـب مارتش قائلا، (أسهل جـدا أخذ <المزيد> من أخـذ لا شيء). ثم يتم تغيـير ترتيب المقاعد باستمـرار لتوافق نزوة صانع القبعـات. متـى ما أراد قدحـا نظيفا، فعلـى الجميع أن ينتقلـوا الى المقعد التـالي، حيث أدوات المائدة الوسخة؛ من الواضـح أن الوحيد الذي يفيد مـن هذه التغييرات هو صانع القبعات نفســه. آليس، مثلا، هي (أسوأ من

---

(١٧٩) حيوان من القوارض شبيه بالسنجاب. [المورد]

قبل بكثير)، قال الأرنب مارتش وهو يقلب ابريق الحليب في صحنه.

كما في العالم الحقيقي، كل شيء في بلاد العجائب، مهما يكن مجنونا، له أساس منطقي، نظام من قواعد هي في الغالب سخيفة بحد ذاتها. تقاليد مجتمع آليس قادتها الى الإعتقاد بأن سلوك الناس الأكبر سنا والأفضل، أينما وجدت نفسها بينهم، هو عقلاني. لذلك، وهي تحاول فهم منطق عالمها الحلمي الغريب، تتوقع آليس سلوكا عقلانيا من المخلوقات التي تلتقيها، لكنها، المرة تلو المرة، كانت لا تواجه سوى جنونهم <المنطقي>. (طوال حياتي)، قال برتراند رسل في ميلاده التسعين، (كان يُقال لي أن الإنسان هو حيوان عاقل. في كل هذه السنوات الكثيرة، لم أجد ولا مرة واحدة دليلا على أن هذا كان صحيحا). عالم آليس يعكس مايؤكده رسل.

كإنثروبولوجي هاوي، تفترض آليس أن فهم التقاليد الاجتماعية لبلاد العجائب سيتيح لها فهم منطق سلوك السكان، ولذلك تحاول أن تتابع ما يحدث على مائدة صانع القبعات بمعيار معين من العقل والسلوك المهذب. على السخافات تردُّ هي بأسئلة عقلانية؛ على الأسئلة المطروحة، مهما تكن سخيفة، تحاول ايجاد اجوبة عقلانية. لكن من غير طائل. (الآن وأنت تسألني)، تقول هي، (أنا لا أعتقد.).. (إذن عليك أن تصمتي)، يقاطعها صانع القبعات بحدّة.

كما في عالمنا، ينطوي سلوك سكان بلاد العجائب على أفكار ضمنية عن المسؤولية والقيمة. صانع القبعات، رمز الغرور الكامل، يعارض حرية التعبير (سوى تعبيره هو) ويتصرّف بملكية ليس له حق فيها (الطاولة، رغم كل شيء، تعود الى الأرنب مارتش). لا شيء يهمه عدا راحته وربحه، وهو لذلك يظهر نفسه راغبا عن الاقرار حتى بممتلكاته خشية ان يكون مسؤولا. (أثناء المحاكمة في نهاية الكتاب، يرفض أن يخلع قبعته لأنها،

كمــا يقول، ليست لــه. (أنا أحتفظ بها للبيع)، يشــرح قائلا، (أنا لا أملك شيئــا خاصتي، انا صانع قبعات)). بتقييمه لما يملك فقط، لما يستطيع بيعه، لا يحتــاج صانع القبعات أن يهتم بنتائج أعماله، سواء تعلقت بمحاكمة عن صحون قذرة أو حول حوارات سائدة أثناء عملية قانونية.

يظهــر صانــع القبعات مرة واحــدة فقط في كتاب آليــس الثاني، «عَبْر المــرآة» (مسجــون بسبــب جريمة قد يكــون أو لا يكــون ارتكبها يوما)، لكن فلسفته انتشرت بعيــدا وواسعا خلال عالم أحلام آليس. في منتصف الفصل ٣، عندما تجد آليس نفسها فجأة داخل عربة قطار تواجه كمساري غاضــب يطلب أن يــرى بطاقتها، تتردد أفكار صانــع القبعات عن القيمة بكورَس غامض من مقيمين غير مرئيين.

(إذن! أرينــي بطاقتــك يا بنت) تابع الكمســاري كلامه ناظرا بغضب صــوب آليــس. وأصوات كثــيرة جدا تقول معــا ((مثل كورَســ أغنية))، فكّرت آليس) (لا تدعيه ينتظر، يا بنت! لأن وقته يعادل ألف باوند للدقيقة الواحدة!)

(أخشــى أنني لا أملك بطاقة)، قالت آليس بنبرة خائفة: (لم يكن هناك مكتب بطاقات من حيث أتيت). ومرّة أخرى واصل كورس الأصوات. (لم يكن ثمة مجال لمكتب من حيث أتيتِ. الأرض هناك تعادل ألف باوند للإنج الواحد!)

(لا أريد أعذارا)، قال الكمســاري: (كان عليك أن تشتري بطاقة من سائــق القطار). ومرّة ثانية واصل كورس من أصوات (الرجل الذي يقود القطار. الدخان وحده يعادل ألف باوند للنفخة الواحدة!)

فكّــرت آليــس مــع نفسهــا، (إذن لا فائــدة مــن الــكلام). لم تنضم الأصــوات، <هــذه> المرة، إذ هــي لم تتكلم، لكن، لدهشتهــا العظيمة،

كانوا جميعا <فكّروا> في كورس (أرجو أنكم تعرفون ما يعني <التفكير في كورس> - لأنه على أن أعترف بأنني لا أفهم)، (الأفضل أن لا تقولي شيئا بتاتا. اللغة تعادل ألف باوند للكلمة الواحدة!)

(سأحلم بألف باوند هذه الليلة، أعرف أنني سأحلم!) فكّرت آليس.

سواء أكان اتساع الوقت أو ضخامة المكان، أكان مجرد نفخة دخان أو الكلمات التي ننطق، كل شيء له، وفقا لحشد غير مرئي يردد شفرة صانع القبعات، قيمة مالية - في هذه الحالة، هي قيمة ألف باوند. طبقا لهذه <الأرواح المنتقمة> ذات العقل المالي، كل شيء يمكن أن يُباع ويُشترى، كل شيء (مثل قبعة صانع القبعات) يمكن أن يُحوَّل الى سلعة صالحة للتداول.

ثمة مشهد في تاريخنا الخاص بنا يمكن أن يحدث في كتاب آليس. منهكا من المعارك المتواصلة، مقتنعا أن صراع المستقبل صار عقيما، مقررا محاولة الاستسلام بدلا من خسارة لا حريته فحسب بل حياته، وافق، في صيف ١٥٢٠، ملك الأزتيك مونتيزوما، السجين لدى الاسبان، على تسليم هرنان كورتيز كنزا ضخما كان والده، اكساياكتل، جمعه بمشقه، وقَبِل أن يقسم يمين الولاء لملك اسبانيا، ذاك الملك البعيد وغير المرئي الذي كان كورتيز يمثّل سلطته. في تعليق على الطقوس، روى المؤرخ الاخباري الاسباني فرنانديز دي اوفيديو أن مونتيزوما كان يبكي طوال وقت الإجراءات و، مشيرا الى الفرق بين ميثاق مقبول طوعا من قبل ممثل وميثاق منجز بأسى من قبل شخص مكبل بالقيود، إستشهد اوفيديو بالشاعر الروماني ماركوس فارّو: (ما يُمنح بالقوة هو ليس خدمة بل سرقة).

كان الكنز الأزتيكي الملكي، كما دلّت جميع الأنباء، هاما جدا، وحين تم جمعه أمام الاسبان، ارتفع في ثلاث اكوام ذهبية مجموعة، في الجزء

الأعظـم منها، في أوعية رائعــة كان الغرض السري منهــا يوحي بطقوس اجتماعيــة معقدة؛ قلادات متشابكة، أســاور، صولجانات، مراوح مزينة بريشـ متعدد الألوان، أحجـار كريمة، ولآلئ؛ وطيـور، حشرات، أزهار كلهــا محنّطة بدقة، والتي كانت، وفقا لكورتيز نفسه، (لا تقدّر بمال، وهي اعجوبيــة جدا، وأن جدتها وقوتها تجعلها فوق كل قيمة، ولا يُعقل أن أي أمير معروف في هذا العا لم يمتلك أشياء مثل هذه، ومن نوعية كهذه).

قَصَد مونتيزومــا أن يكون الكنز تقدمة من بلاطه الى ملك اسبانيا. مع هذا طالب جنود كورتيز أن يُعامَل الكنز بكونه غنيمة وأن يستلم كل منهم جـزءً عادلا من الذهـب. كان خمس الكنز مــن حق ملك اسبانيا، وحصة مثلهــا لكورتيز نفسه. وقُدِّر مبلغــا كبيرا لتعويض حاكم كوبا عن تكاليف الرحلــة. كان أفراد حامية فيراكروز والقادة الفرســان يتوقعون نصيبهم ، كمــا الخيّالة، جنود الأسلحة النارية، ورماة السهــام، الذين كانوا موهلين لأجــر مضاعف. ترك كل هذا للجنود العاديــين مبلغا يقارب المئة بيزوس ذهبي لكل واحد، وهو مبلغ ضئيل جدا، أقل مما توقعوه، بحيث أن العديد منهم رفض القبول به.

خضوعــا لرغبة رجاله، أرسل كورتيز في طلــب صائغي ازكابوزالكو الشهيريــن لتحويل مــواد مونتيزومــا النفيسة الى قوالــب، وكانت تُدمَغ حينــذاك بنقش السلطات الملكية. استغرقت المهمة من الصائغين ثلاثة أيام كاملة من العمل. اليوم، وهي منقوشة في الحجر فوق باب متحف الذهـب في سنتــافي دي بوغوتا، يمكــن للزوّار قراءة القصيــدة التالية، الموجهة من شاعــر ازتيكي الى الفاتحين الاسبان: (أنا مدهوش بعماكم وغباءكم، ذلك انكم أفسدتم جواهرا مزخرفة بجمال لتصنعوا منها آجرات).

كيــف تُعرَّف القيمة هو سؤال قــديم. بالنسبة لكورتيز، قيمة عمل فني

صيّرتـه (جدته وغرابته) (شيئـا لا يُقدَّر بمال)، تُبْطَل بقيمة المادة الخام التي صُنع منها العمل الفني وتُمنح سعر سوق (مهما كان متذبذبا أو رمزيا). بما أنـه هو نفسه يعبر عن تعاملاتـه الاجتماعية بقيمة الذهـب، فإنه أعتبر أن له الحق في تحويل أعمال الفن الأزتيكية الى قوالب ذهب. (في عصرنا، رجل الأعمـال الذي إشترى لوحـة فان خوخ « زهور عبـاد الشمس»، وأقفل عليها في خزانة تصرّف بالضبط بنفس القناعة).

بالطبـع، توجد قيم أخرى. تستخدم اللغـة الالمانية، على سبيل المثال، كلمـات عديدة تشـير الى القيمة ومعانيهـا المختلفة، مثـل gewalt (قوة شـيء)، wert (الأهميـة المتفق عليهـا لشـيء)، geltung (صحة شيء)، gültigkeit (القيمـة الرسميـة للنفـع) في حقـول علـم الأخـلاق، علم الجمال، الثقافة، نظرية المعرفة. لكن عند كورتيز أبطلت القيمة المالية هذه كلهـا. فكرة باطلة كهذه تسمح للبـارون دي مونتيسكيو، بعد قرنين من ذلـك، أن يقول بسخرية أنه اذا أصبح الشـراء والبيع ميزاننا القيمي، (فإن الانسان في الجزائر يستحق السعر الذي يباع به).

بالافتراض، كمـا فعل كورتيز، بأسبقية القيمـة الاقتصادية، نغيّر نحن علاقتنا مـع كل النشاطات المبدعة. لو أن الربح المالي هو الهدف النهائي، يكـون الكمال من نوع واحد هو ما نسعى اليه: تقديم نتاجات صنعية من السهولـة تحويلها الى نقود. ذلك يعني، في عالم تكون فيه القيمة المالية هي معيـار كل شيء، لا تنطوي أعمال الفن في ذاتهـا على رضى مالي مباشر، فذلـك يتطلب على الأغلب اجراءات طويلة وشاقـة، وقد ينتج أو لا ينتج عـن منافع تجارية من خـلال حقلين جمالي وأخلاقـي معقدين، أو حقل فلسفي ثانوي منبوذ أو ، على الأقل، ذي أعتبار قليل جدا. الفشل، القبول بما هـو متأصّل في أي نشاط ابداعي، يُعّد في ضوء كهذا شيئا بغيضا، كما هـي الابداعات الشعرية التـي يدعوها شيللي <شتـلات الخلود>، بما أن

القانون الاقتصـادي يقضي بأن كل ما يُخلق يحمل في داخله بذور فناءه، <موعد بيعه>، الذي يمكّن سلسلة الانتاج من الاستمرار لبيع منتجاتها. الطبيعـة الفنية لعمل ما يجب أن تتوقف على ذوق الأغلبية أو، في حالات معينـة، علـى ذوق <نخبوي> مفترض قيل للأغلبية عنـه أنه يمكن، بسعر معـين، أن يتحقق. لو ان كل شيء يوزَن بالقيمة الاقتصادية، فأن كل القيم الأخرى تصبح غير واضحة أو تتلاشى.

خُلقت هـذه الحاجة الى الاستهـلاك، لا بواسطة فتـح حقول جديدة للاستكشاف الفكري والعاطفي بعمـل الفن نفسه، بل بواسطة حملات منظمة، مستلهمة من الاحصاء السكاني وأبحاث السوق، لتحرّي، بطرق مؤثـرة، الأسباب التـي مهدت التلهـف الى شيء سيُنتج فيمـا بعد بقصد إشبـاع هـذا التلهف. لا يعـرف القرّاء أنهـم <بحاجـة> الى كتب آليس الى أن يكتشفـوا ويقرأوا عمل كارول لويـس ويرون كيف أضفت كتابته كلماتـا على تجربتهم الخاصـة غير المعبَّر عنها. مع ذلـك، بالامكان انتاج كتـب لاشباع <حاجـة> روحية بعد أن صنعـت الدعاية مسبقا حالات تأمل مبهم زائف متاحة للجميع، تملأ محلات بيع الكتب بتحذيرات كارثية ونظريات مؤامرة مبنية، بالطبع، على قلق وخوف جمعيين حقيقيين. لكن مـع كارول، حتى عند تصويـره تجاربنا الأكثر كابوسيـة، لا تتوفر حلولا مؤاسيـة، فقط أسئلة ملتبسـة بإسلوب وسطاء الوحـي[١٨٠]، وتغدق علينا نصوص «آليـس» الصنعية أجوبة ملائمـة، رضاً سريعـا وتاما وسطحيا، تعليمـا شفهيا يمنـح قرّاءه وهما بامتـلاك ألغازا سحيقـة محلولة يجب أت تبقى، بسبب طبيعتها ذاتها، غير محلولة.

(١٨٠) وسيط الوحي: كاهن أو كاهنة (عند الاغريق) يُعتقد أن الإله يجيب بواسطته عن سؤال حول أمر من أمور الغيب. [المورد]

في عصرنـا، كي نخلـق ونصون آلية الربـح المالي الضخمـة والوافية، فضّلنـا على نحو جمعي السرعة على البطء المقصود، الاستجابات البدهية علـى التأمل النقدي المفصَّل، الرضى بالوصول الى استنتاجات غير مروّى فيها بدلا من متعة التركيز على التوتر بين احتمالات مختلفة من دون طلب استنتـاج نهائـي. إن كان الربـح هو الهـدف، فلا بد أن يعـاني الابداع. في مناقشـة حـول الافتقار الى دعـم الابحاث العلمية خـارج الصناعات الخاصـة، سمعت مـرّة عالِمـا يعلّق، (لم تُخـترع الكهربـاء بمحاولة انتاج مصابيح أفضل).

مـن المعروف أن كل عصر يطـوّر نوعه الفني الخاص به من أجل صنفه الخاص من الحمقـى. في العصـور الوسطـى، كانت مواعـظ الدجالين ونبـوءات قارئي البخت هي الأكثر شعبيـة؛ في أيام كارول، كانت الرواية <السخيفـة> ذات الثلاثـة أجزاء والحكايات الاخلاقيـة. في أيامنا، فن الأحمـق par excellence [181] هـو فن الدعايـة - التجارية، السياسية، أو الدينية: القدرة على خلق الرغبة في الأمور الزائلة. تبدأ الدعاية بكذبة، بتأكيد أن <الماركة أكس> هي أكثر اهمية، أو أكثر ضرورة، أو مجرد أفضل من الماركات الأخرى، وإن امتلاكها، كإمتلاك شيء سحري في الحكايات الخرافية، سيجعل المالك أو المالكة أكثر حكمة، أكثر جمالا، أكثر قوة، من جاره أو جارها. التعطيل الارادي للكفر الذي يطلبه كولريدج من القارئ يُعالَـج في الدعاية من خلال تعطيل مُستحَث ومتزامـن للإيمان: السلع أو الخدمـات المعلن عنهـا لا تستلزم الكثير مـن الايمان أو الكفـر كنوع من الثقـة الرابطة الجأش بالشيء الخيالي المبدّع، حيث الصور التافهة، المتعددة الألـوان، التقليدية لكنها الفارغة من الرموز، المسكّنة والتوجيهية البسيطة

---

(١٨١) <بإمتياز>، بالفرنسية في الأصل.

التى تضع المشاهد في حالة من توق أبله. هذه الصور تحيط بنا الآن في كل زمـان وفي كل مكان. حين نتحدث عن <ثقافة صور> عصرية، ننسى أن ثقافـة كهذه كانت حاضرة من أيام أسلافنا ما قبل التاريخ، فقط أن الصور على الكهوف، في كنائس القرون الوسطى، أو على جدران معبد أزتيكي تنطـوي على معانٍ عميقة ومعقدة، بينما صورنا تافهة وسطحية بعمد. لم تكـن محض صدفـةً أن الحملات الدعائية تسيطر علـى سوق الفن المعاصر الـذي كانت فيه نفس تلك التفاهة والسطحية المتعمّدة متحوّلة الى سمتين لإثبات القيمة المالية لعمل من أعمال الفن.

كلا السمتـان، مـع ذلـك، ترتبطـان برؤية معينـة عن العـا لم. العا لم، كمـا ندركه من لحظـة ولادتنا، هو مكتبة من إشـارات، أرشيف نصوص غامضـة، معرض صور خلّابـة، بعضها عشوائية أو كيفمـا إتفق، بعضها مبتكرة بعمـد، نحسّ أننا ملزمون بفكّ مغالقهـا وقرائتها. هوى طبيعي، يسميـه البروفيسـور جوفاني فرانكي <التـوق الى التفسـير>، يدفعنا الى الإعتقـاد بـأن كل شـيء هو لغة، صور مـن مفردات قد يكـون مفتاحها مفقودا، أو لم يوجد أبداً، أو لا بد أنه مشغول ثانية لفتح صفحات الكتاب الكوني. نباتـات، حيوانات، غيـوم، وجوه وحـركات الآخرين، مناظر طبيعيـة لتيارات البحر، أبـراج ودروب غابة لها مثيلاتها في البكتوغراف والايديوغراف[١٨٢]، في حروف وشفرة نحاول أن نعكس بها تجربتنا عن العا لم. دعا الازتيك مخطوطاتهم الملوّنة <خرائطاً>، كلمة هي مناسبة أكثر لتوضيح هذه العلاقة من كلمتنا الطبيعية <نصّ>.

---

(١٨٢) نسبة الى ideography (الكتابة بالرموز): صورة (أو رمز) تُستعمل في نظام كتابي ما (كالهيروغليفية والصينية) وتمثل شيئا أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة. [المورد]

لكن هنـاك أيضا ما يدعى بخارطة مزيفة لا تؤدي الى أي مكان سوى الرجـوع الى نفسهـا. كان صانـع القبعات أبـاً لعدد هائل مـن مثل هذه الخرائطيـة المنتَجـة في العشرين أو الثلاثين السنة الماضيـة على يد فلاسفة، علماء اجتمـاع، واقتصاديـين، يدافعون، وهم يصوغـون حججهم بلغة ممتازة ومحتمون بمبدأ حرية التعبير، عن مزايا الجشع وإغناء الذات ويضفون وزنـا فكريا على اولئك الذين يستخدمـون سلطتهم لتحقيقها. متشبثا بما يملك وبما وصل اليه من شيء أكثر، لا يقدّم صانع القبعات للآخرين شيئا – ومشيرا الى طاولته المغطاة قائلا للآخرين أن يأخذوا المزيد، وأن يصدقوا أنه (أسهـل جدا أخذ <المزيد> من أخذ لا شيء).. إنه ليس أسهل جدا أخذ المزيد من أخذ لا شيء، كما يعرف الملايين على كوكبنا. لكن قواعد حفلة الشـاي المجنونة هي قواعد العا لم الذي بنيناه كي يمكننا الاحتفاظ لأنفسنا بمكان واسع كان معًدا ليسع الجميع، كي يمكننا تقديم النبيذ الذي لا وجود لـه و<المزيد> من الشاي لآخر لم يذق منه شيئا، كي يمكننا الاستيلاء على مناطـق جديدة بعـد أخرى بعد أن كنا دمرنا منطقـة كنا نحتلها. تكديس أكـثر مما نحتاج أونستمتـع به، الاقتراح على الآخريـن المشاركة في ثقافة مشتركـة كانت تتـآكل يوميا وتدريجيـا ليحل محلها <لا شـيء>، القول للفقراء والمحتاجـين أن عليهم أن يعينوا أنفسهم بأخذ <المزيد> من الثروة المشتركـة بينمـا هم لا يملكون شيئا في المقـام الأول، استنزاف أجزاء كبيرة مـن كوكبنا وبالتالي النزوح الى مناطق أخرى، تلك كلها هي مناهج جنوننا العالمي، بصرف النظر عمّا اذا كنّا نتعامل مع أقراننا البشر، الغابات، البحار، الأرض التي نسكن، أو الهواء الذي نتنفس. إنها مناهج نبدو بها أننا نتقاسم الحظ الطيب والحظ العاثر مع الآخرى بينما في الواقع نحن لا نتقاسم شيئا، لا نسلّم شيئـا، نخفي نبيذنا ونتشبث بشاينا ونحسّ بالارتياح بما نعتقد أننا نراه.

(عندما ننظر في المرآة)، كتب هارولد بنتر في خطبة جائزة نوبل، (نعتقد أن الصورة التي تواجهنا هي دقيقة. لكن تحرّكْ ميلليمترا واحد فإذا الصورة تتغـيّر. نحن في الحقيقة ننظر الى صفّ لا ينتهي أبدا من الانعكاسات. لكن يضطـر الكاتـب أحيانا أن يحطم المـرآة - لأنه في الجانـب الآخر من تلك المرآة تحدّق فينا الحقيقة. أعتقد أنه برغم الفروق الهائلة بين البشر، فإن العزم الفكري الشديـد، الرابط الجأش، الثابت لتحديـد الحقيقة <الواقعية> عن حيواتنـا ومجتمعاتنا هو واجب حاسم ملقى علينا، كمواطنين. إنه في الواقع إلزامـي. لو ان هذا العزم لا يتجسّد في رؤيتنـا السياسية فليس لدينا أمل في احياء ما هو تقريبا مفقود بالنسبة - كرامة الانسان).

علـى طاولة صانع القبعات المجنـون لا يجلس اليوم المخلوقات الخيالية التي إلتقتهـا آليس بل كائنات واقعية على نحو مؤلم: ورثة كورتيز، مختزلين الخلق الى رمل وصخر؛ التجّار الذين عندهم المعيار الوحيد للقيمة هو معيار الربـح المالي والذين يؤمنون بأن الطريقـة الموثوقة جدا من أجل كسب أكبر هي جعـل المستوى الفكري للناس واطئا؛ أنصاف المتعلمين، الذين لا يعني الفـن بالنسبة لهم حوارا وتبادل أسئلة بل سلسلـة من أجوبة بلهاء ومعوّقة؛ بائعـو العتيق الذين يمكنهـم تحويل أي شيء الى سلعة قابلـة للبيع؛ الفلاسفة الذين يعيرون حججهم، لإعتبـارات شخصية أو على أساس أفكار تجريدية عـن العدالة، الى اولئك ذوي السلطة، والأهلية المزيّفة؛ الأنانيون الذين، في ظـل حماية الحريـة المدنية، يعتقدون أن التسامح هو مزيـة تتيح التفريق بين <اولئـك الذين فوق> و<اولئك الذيـن تحت>؛ أصحاب الاعلانات عن المزايـا المبتذلة وخالقو الحاجـات الزائفة؛ الزعماء الدينيـون الذين يؤمنون بأن الله أسبـغ على كنيستهم، من دون غيرها، الرحمـة الإلهية، الاستنارة، والموقع المميّز بين كل العقائد الأخرى؛ الثوريون الذين لا يمكن بالنسبة لهم أن يكـون ثمة تطهير بدون تدمـير؛ الزعماء السياسيـون الذين تعني الثروة

والسلطة بالنسبـة لهم دليل على النزاهة والنفوذ الأخلاقي. بإختصار أعداء (كرامة الانسان).

آليس وأطيافها من بلاد العجائب يلعبون لنا الأدوار التي نمثلها نحن في العالم الواقعي. غباءهم هو مأساوي أو مسلّي، هم أنفسهم حمقى نموذجيين أو هم شهود فصيحين عن حماقة أخوانهم الخياليين، إنهم يروون لنا قصصا عـن سلـوك سخيف أو مجنـون يعكس سلوكنـا نحن كي نستطيـع أن نراه بشـكل أفضل ونفهمه. الفرق هـو أن حماقتهم، بخلاف حماقتنا، مؤطرة بهوامشـ على الصفحة، محددة بمخيلة مؤلفهـا مهما تكن غامضة. الجرائم وأفعـال الشر في العالم الواقعي لها مصادر عميقـة جدا بحيث لا يمكننا أبد إستيعابها بالكامـل في عقلنا، يمكننا فقط تثبيتها في لحظة، حفظها في ملف قضائي، أو مراقبتها تحت عدسـات التحليل النفسي. أفعالنا بخلاف أفعال تلـك المخلوقات الأدبيـة العظيمة تنفذ عميقا وواسعـا في العالم، ملوّثة كل شيء، كل مكان، من دون هدف، ومن دون أن نستطيع تدراكها.

حماقـة العالم نعانيها في الجسد والعقـل، نُسحَق بحركتها التي لا سبيل الى تهدئتهـا والتي تتجه نحو شفا الكارثة. يمكننا، حتى، في لحظات منوِّرة معينـة، الارتفاع خلالهـا الى لحظات انسانية استثنائيـة، حكيمة على نحو غـير عقلاني وجريئة على نحو جنـوني. لأفعال كهذه، ما من حكمة وافية. ومـع هذا، إن كانت اللغة في أحسـن حالاتها، يمكن لحماقتنا أن تقع في شرّ أعمالهـا، مُجبَرة أن تكـرر نفسها، أن تعرض وحشياتهـا وكوارثها (وحتى أفعالها المجيدة)، لكن هذه المرة تُلاحظ بشكل شفاف بينما تكون العواطف محمية تحت طبقة الكلمات المطهَّرة، ومضاءة بمصباح القراءة الموضوع فوق الكتاب المفتوح.

الكائنات التي من لحم ودم على طاولة صانع القبعات المجنون – القادة

العسكريون، الجـلادون، المصرفيون العالميون، الارهابيون، المستغلون – لا يمكن أن يُجـبَروا على رواية قصتهم، إلتماس الصفـح، الاعتراف، التسليم بأنهـم كائنات عاقلة مذنبـة بإقتراف وحشيات مقصـودة وأفعال تدميرية. لكن الحكايات يمكن أن تُروى والكتب يمكن أن تُكتَب حولهم وقد تسمح لفهم معـين لما كانو فعلوه وتسمح لتعاطف متسـم بحسن التمييز. أفعالهم لا تتحمّـل تفسيرا عقلانيا، إنها تتبع قواعد منطقيـة سخيفة، لكن جنونهم وارهابهـم يمكن أن يحبسانا، بكل نارهما المهلكة والمنيرة، داخل قصص أو <خرائط> حيث يمكنهما بغموض أن يضفيا على حماقتنا نوعا من عقلانية منـوّرة، جلية بما يكفـي لتوضيح سلوكنا ومبهمة بما يكفـي لمساعدتنا على قبول المتعذّر تعريفه.

الجزء الثامن
المكتبة المقدّسة

(الآن،أعلن أن هذا سيء جدا!) صرخ همبتي دمبتي، منفجرا في إنفعال مفاجئ. (كنت تتسمعين عند الباب - وخلف الأشجار - وأسفل المداخن - وإلا ما كان يمكنك معرفته!)

(أنا حقا لم اكن أعرف!) قالت آليس بلطف شديد. (هو موجود في كتاب).

«عَبْر المرآة» الفصل ٦



ملاحظات بخصوص تعريف المكتبة المثالية

ولاحظت إنها كانت ملأى بالخزانات ورفوف الكتب.

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١

المكتبة المثاليــة هي مكتبة معدّة لقارئ بعينه. كل قارئ أو قارئة يجب أن يشعر أنه القارئ المختار.

فوق بــاب المكتبة المثالية كُتِــب تنويعا على شعــار رابليه: (LYS CE QUE VOUDRA)، (إقرأ ماشئت).

المكتبــة المثاليــة هــي مكتبــة افتراضيــة ومادية معــا. إنهــا تماشي كل تكنولوجيا، كل صندوق، كل تجلٍّ للنصّ.

المكتبــة المثاليــة هي مكتبــة يسهل الوصــول اليها. لا ســلالم عالية، لا أرضيــة زلقة، لا تعدد أبواب مربك، لا حرّاس ملمّعين بقفون بين القارئ والكتب.

في المكتبــة المثالية مقاعد مريحة، صلبــة وبمساند وظهر منحن، كتلك التــي لقاعة لابروست في البيليوتك ناسيونــال دو فرانس. للمكتبة المثالية مكاتب فسيحة، ومن المفضل بسطوح جلدية، تجاويف للآلات الكهربائية (بشرط العمل بها بصمت مطلق)، ومصابيح ناعمة فردية تذكّرك بمصابيح القراءة خضراء اللون في الكوليجيو ناسيونال دي بوينس آيرس.

في ١٥٢٠، قــارن ريشــار دو فورنيفــال المكتبــة المثاليــة بــ hortus

conclusus، حديقة مسوّرة.

للمكتبة المثالية جدران دافئة من الآجر والخشب، ولها أيضا نوافذ زجاجية أنيقة تُفتح على آفاق هادئة. المكتبة المثالية لم تكن أبدا hortus ولا هي conclusus بالكامل.

المكتبة المثالية تحوي بشكل رئيسي، لا بشكل مطلق، كتبا. فيها أيضا طوابع، لوحات، مواد، موسيقى، أصوات، أفلام، وصور فوتوغرافية.

المكتبة المثالية تتيح لكل قارئ الوصول الى رفوف متراصّة. يجب أن يُمنَح القارئ الفرصة بلقاءات تصادفية.

ما من رف في المكتبة المثالية هو أعلى أو أوطأ من متناول يد القارئ. المكتبة المثالية لا تتطلب حركات اكروباتية.

في المكتبة المثالية لا يكون الجو أبدا حارا جدا أو باردا جدا.

المكتبة المثالية هي مكتبة منظمة الى حد أنها لا تحتاج الى تصنيف في رُقَع.

لا قسم في المكتبة المثالية هو نهائي.

خارطة المكتبة المثالية هي فهرسها.

المكتبة المثالية توفر حصولا مقبولا للطعام، الشراب، وآلات النسخ.

المكتبة المثالية هي على حد سواء مكتبة محمية ومكتبة عامة، خصوصية ومفتوحة للعلاقات الاجتماعية، معدّة للتأمل وللحوار، شديدة البخل وسخية، واسعة المعرفة وشكوكية، مفعمة باليأس من المقدار الوافر وبالأمل بما لم يُقرأ بعد.

المكتبة المثالية تحتفظ بوعود لكل كتاب محتمل.

كل كتاب في المكتبة المثالية له صداه في كتاب آخر.

المكتبة المثالية هي انطولوجيا دائمة البقاء، دائمة التجدد.

المكتبة المثالية تسمح بالخربشة على كتبها.

المكتبـة المثالية هـي مكتبة مشاعة وخاصة معا. إنهـا تقتني كل الأدب الكلاسيكـي المعـترف بـه وكل الأدب الكلاسيكي غـير المعروف سوى لقلة من القرّاء. في المكتبـة المثالية تجاور «كوميديا» دانتي كتاب «المواعيد الأخـيرة» لفيـل كوسينو، تجـاور «مقـالات» مونتاني كتـاب «مونتاني» لادواردو لورينزو، تجاور «مـدام بوفاري» فلوبير كتاب «جسر أوديسا» لإدغـاردو كوزارينسكي، تجاور «الأخوة كارامـازوف» دوستويفسكي كتـاب «دوستويفسكـي يقرأ هيغـل في سيبيريا وينفجر بالبـكاء» للازلو فلويلديني.

في المكتبة المثالية، مهمة القارئ هي تدمير النظام القائم.

عدد الكتب في المكتبة المثالية مختلف. يُقال أن مكتبة الاسكندرية كانت تحتوي على سبعمئة ألف لفيفـة؛ إحتوت رفوف خورخه لويس بورخس بالكاد على خمسمئة كتاب؛ كان للمكتبة السرّية لمعسكر إعتقال بيركيناو للأطفال ثمانية كتب نفيسة، كانت تُخفى كل ليلة في مكان مختلف.

المكتبة المثالية، حتى عندما تُبنى من جدران ورفوف وكتب، تكون في الذهن. المكتبة المثالية هي مكتبة متذكَّرة.

المكتبة المثالية توحي بنَصّ واحد مستمر بلا بداية قابلة للرؤية ولا نهاية قابلة للتنبؤ.

في المكتبة المثالية لا يوجد كتب ممنوعة ولا كتب مزكّاة.

في المكتبـة المثاليـة هـي مكتبة قريبة لـكل من القديس جـيروم ونعوم تشومسكي.

في المكتبة المثالية ما من قارئ شعر يوما أنه غير مرغوب به.

كل صفحة في المكتبة المثالية هي الصفحة الأولى. ولا أي منها هي الصفحة الأخيرة.

مثل مُرَبَّعات بول فاليري في الدماغ، للمكتبة المثالية أقسام مدرجة كالتالي: «للدراسة في مناسبة أكثر تفضيلا». «لم يُفكَّر بها ثانية أبدا». «عقم المواصلة». «مضامين غير متَفَحَّصة». «أعمال تافهة». «كنز معروف يمكن أن يُفتش عنه فقط في الحياة القادمة». «خطِر». «مرهف». «مستحيل». «مهجور». «محفوظ». «دع الآخرين يتعاملون مع هذا!» «ميزتي القوية». «صعب». «الى آخره».

المكتبة المثالية تعطّل فاعلية لعنة بابل.

المكتبة المثالية ترمز الى كل شيء يمثله مجتمع. المجتمع يعتمد على مكتباته ليعرف هويته لأن المكتبات هي ذاكرة المجتمع.

المكتبة المثالية يمكن أن تنمو بلا نهاية دونما إقتضاء مكان مادي أكبر، ويمكنها تقديم معرفة عن كل شيء دونما إقتضاء زمان مادي أكثر. مثل إستحالة جميلة، تعيش المكتبة المثالية خارج الزمان وخارج المكان.

معاظم[١٨٣] قديمة تحمل هذا النقش (ما أنت عليه، كنّاه يوما؛ ما نحن عليه، ستكونه). العبارة نفسها يمكن أن تُقال عن كتب المكتبة المثالية وقرّائها.

المكتبة المثالية هي ليست مَعْظَمة.

بعض من أقدم المكتبات كانت محفوظة من قبل الكهنة المصريين القدماء، الذين يؤثثون الأرواح الراحلة بكتب لتدلّهم عَبْر طريقهم الى مملكة الأموات. المكتبة المثالية تبقي مهمة قيادة الأرواح هذه فعّالة.

---

(١٨٣) جمع مَعْظَمة: مستودع تُحفظ فيه عظام الموتى. (المورد)

المكتبة المثالية تحفظ وتجدد مجموعتها على حد سواء. المكتبة المثالية هي مكتبة مرنة.

ثمة كتب هي بحد ذاتها مكتبة مثالية. أمثلة: «موبي ديك» ملفيل، «كوميديا» دانتي، «مذكرات من تحت القبر» شاتوبريان.

لا داعي لبوصلة في المكتبة المثالية. مظهرها المادي هو أيضا بناءها الفكري.

معماري المكتبة المثالية هو في المقام الأول قارئ مثالي.

المهمة المستحيلة لكل طاغية هي تدمير المكتبة المثالية.

المهمة المستحيلة لكل قارئ هي إعادة بناء المكتبة المثالية.

المكتبة المثالية (كما كل مكتبة) تحمل على الأقل سطرا واحدا كان كُتِب حصريا لك.

مكتبة اليهودي التائه

(نوع بطيء من أنواع البلادا) قالت الملكة. (الآن، <هنا>، يستغرق منك كل الركض الذي تستطيعينه، للبقاء في نفس المكان. إن شئت الذهاب الى مكان آخر، عليك أن تركضي مرتين على الأقل).

«عَبْر المرآة» الفصل ٢

حين كنت في الخامسة من العمر، قضت أسرتي صيفا في غراميش- بارتنكيرش، قرية على الألب تشبه البطاقات البريدية بشرفات ملأى بالجيرانيوم، ومصاريع أبواب بفتحات على شكل قلب، وأبقار برتقالية اللون تتهادى في مشيها عبْر الشوارع الصغيرة عند الغسق، قارعة أجراسها النحاسية. في تلك الأيام، لم يكن لدي أحساس بهويتي الاجتماعية والثقافية: لم أكن أعرف أن عائلتي يهودية، لذلك لم أكن أملك فكرة عن غرابة أن تختار أسرة يهودية، مكانا لقضاء العطلة أثناء أقل من عقد على نهاية الحرب، قرية كانت واحدة من القرى المفضلة عند هتلر. غابات عميقة الزرقة ارتفعت على المنحدرات، المحيطة، وغالبا، ما كنّا نشق طريقنا ببطء خلال الدروب المظللة لواحدة من قمم التلال لتناول الطعام في الهواء الطلق. كان في واحد من هذه الدروب مشاهد درب الصليب، كل مشهد يمثل صلب يسوع منحوتا بالخشب ومنصوبا عاليا على سارية: أربعة عشرة مشهدا صغيرا تتقدم، كما في كتاب قصص مصوّرة، من محاكمة المسيح والحكم عليه الى إضجاع جثمانه في القبر. مربيتي (يهودية تشيكية كانت هربت من النازيين، وكان لها مخيلة صغيرة وأصغر منها حسّ

بالفكاهة) عرفت قصة آلام المسيح بشكل سطحي فقط، وتفسيرها للصور المختلفة لم يرضنـي تماما. مشهد واحد، مع ذلك، هو المشهد الذي يسقط فيـه يسـوع للمرة الثالثة، بدا انهـا كانت تعرفه جيـدا. المسيح، الذي تعثّر مرتـين تحت ثقل الصليب، يتعثّر مرة أخرى، هـذه المرة عند باب اسكاف يهودي يدعـى أهاسورس. يدفع الاسكاف المسيح بعيـدا بلا شفقة، قائلا له أن يواصل طريقـه. (سأواصل طريقي)، يجيب المسيح، (لكنك ستتلكأ حتـى أعود!) منذ ذلك الحين فصاعدا، يُحكَم علـى أهاسورس بالتيه على الأرض ولا يتاح له التوقف إلّا لفترات وجيزة هنا وهناك. لم يبل حذاءه و لم تتمـزق ملابسه تماما أبدا، وكل مئة عام يُستعاد شبابه بمعجزة. تنحدر لحيته الى قدميه، يحمل في جيبه خمس قطع نقدية تتوافق مع الخمسة جراح التي أصابت الرجل الذي أهانه، وهو قادر على التكلم بكل لغات العالم. بما أنه يناهـز الألفي عام من العمر، فهـو كان شاهدا على أحداث لا تحصى ذات أهمية تاريخية كما يعرف كل قصة وُجدِت كي تروى.

رغم أن التيه السرمدي، الذي يُحكَم به بسبب خطيئة أُرتكِبت أو وعد لم يـوف به، له جذور في الأدب اليهـودي، الاسلامي، والمسيحي المتقدم وحتى البوذي، فـأن القصة ظهرت، كما نعرفها، أول مرّة في وقت ما من القـرن الثالث عشـر. الرواية المحققـة الأولى هي ايطالية، تغـور في تاريخ بولونيـزي يمتد زمنيـا من عام ٧١٨ حتى عـام ١٢٢٨. في ١٢٢٣، وفقا لواحـد من مؤرخي تلك الفترة، وصلت مجموعة من الحجيج الى دير فيرّارا وأعلمـوا رئيس الدير أنهـم أثناء ترحالهم في ارمينيـا، إلتقوا رجلا يهوديا كشـف لهـم أنه كان حاضـرا أحـداث آلام المسيح وكان دفـع المسيح من بابـه، وبالتالي أصبح ملعونا حتى <الجيئة الثانية>. (هذا اليهودي)، يشرح المـؤرخ، (يقال أنه، كل مئة عام، يعود الى سن الثلاثين، ولا يستطيع الموت حتى يعود الرب).

بعـد خمسـ سنوات مـن تاريـخ الحدث الايطـالي، روجـر أوف ويندوفـر، رجل انكليزي مقيم في دير سانت البانز، شمال غرب لندن، وصـف لقاءً مماثلا في كتابه «فلوريس هيستوريـاروم». من الواضح أن قصـة ويندوفر مبنية على الرواية البولونيزية، لكنها تحوي تفاصيلا أكبر، لـذا أعتبرت لعدة قرون القصة الأصلية، رغـم ان إسم الرجل وظروف لعنتـه يختلفان عن النسخة التي نعرفها اليوم. وفقا لويندوفر، روى قس كان يـزور سانـت البانز لمضيفيـه أنه في ارمينيا، في عـام ١٢٢٨، كان رجل تقي إسمه جوزيف (لا شيء قيل عن كونه يهودي) غالبا ما يتناول الطعـام على مائدة القس. جوزيف هـذا نفسه كان موجودا في محاكمة المسيح. عندما أُقتيد المسيح، بعد حكم بيلاطيس، ليتم صلبه، واحد من خدم بيلاطيس وهو شخصـ يدعى كرتافيلوس، ضربه على ظهره قائلا بسخرية: (إذهـب بسرعة، يسوع، إذهب بسرعة؛ لماذا تتلكأ؟) فأجاب يسـوع، ناظرا اليه بتجهم، (أنا ذاهب، أمـا أنت فستنتظر حتى أعود). بعد مـوت المسيح، عُمِّدَ كارتافيلوس على يد انانايس (الذي عمّد أيضا بولسـ الرسـول) وصار إسمه جوزيـف. عاش جلّ حياتـه في ارمينيا، مبشّـرا بكلمـة الرب، ووضـع أمله بالخلاصـ على أساس أنـه إرتكب خطيئته بسبب الجهل.

أتـاح تاريـخ أحداث روجـر أوف ويندوفر بروزا لعـدد من النسخ المتنوعـة. في أقطار البحر المتوسط، أصبح كارتافيلوس يسمى باتاديوس (الاسم يعني، هو الذي يضرب أو يدفع الرب)؛ في فرنسا، بوتيديْو؛ في ايطاليـا، بوتاديّو، الذي أصبح بـدوره فوتاديّو (المخلص للرب)، تُرجِم في الاسبانيـة الى خوان اسبـيرا إن ديوس، في البرتغالية خـواو اسبيرا إم ديوس، وثانية في الايطالية، هذه المرة جوفاني سيرفو دي ديّو. تحت هذه التسميـات المختلفـة، يظهر اليهودي التائه في أعمـال الكتّاب الغربيين

المهمين، من تشوسر الى ثرفانتس، من فرانشيسكو رودريغز لوبو الى مارك توين، من يوجين سو الى فريتزو & لوشينينتي.

أكثر النسخ الأولى تأثيرا، تلك التي تضفي على اليهودي التائه حضورا ماديا معاصرا، كانت كتيبا ألمانيا صغيرا نُشِر عام ١٦٠٢ تحت عنوان « Kurtze Beschreibung und Erzhlung [sic] von einem Juden mit Namen Ahasuerus» ((«وصف وسرد قصير ان [كذا] عن يهودي يدعى أهاسورس»). يروي كيف أن قس شليزفيغ، في شبابه، زار هامبورغ في العام ١٥٤٢ وهناك شاهد في الكنيسة ذات يوم أحد (رجلا كان شخصا طويل القامة، بشعر طويل مرسل على كتفيه، واقفا عاري القدمين عند المذبح). كان أخمصا قدميه متحجرين كقرن، وسميكين جدا حدّ يمكن للمرء قياسهما بإصبعين مضمومين. ثَبُت في النهاية أن الغريب هو أهاسورس، اليهودي الذي دفع المسيح بعيدا عن باب داره. قال للقس أنه في زمن آلام المسيح كان اسكافيا، وبعد أن إستنزلت اللعنة عليه راح يهيم على وجهه في العالم دون لحظات راحة. لدهشة القس، كان أهاسورس قادرا على الوصف بالتفاصيل (لحيوات، معاناة، وميتات الحواريين المقدسين). بعد سنوات، في ١٥٧٧، نقل سفير شليزفيغ الى اسبانيا أخبارا للقس عن مشاهدته رجل غريب بالأوصاف نفسها في مدريد، وكان يتحدث الاسبانية بطلاقة. (النسخة الأحدث أضفت عليه موهبة التحدث بكل اللغات التي نشأت في بابل). (ماذا علينا أن نظن بهذا الانسان؟) يختتم الكتيب. (يمكن للمرء أن يكون حرّا في الحكم عليه. أعمال الله مدهشة ومبهمة، وبمرور الزمن ستكون أكثر كذلك، وستكون أغلب الأشياء المخفية الآن مكشوفة، بوضوح... عند اقتراب يوم الدينونة ونهاية العالم).

قصة هذا الطوّاف الذي لا يكلّ سكنت أحلامي. لم أكن أعتبر قدره

لعنـةً، كنت أفكّر كـم هو جميـل أن تسافر وحيدا وبلانهايـة، تزور كل بلـد في العالم وتلقى كل أصناف البشر؛ الأهم من كل شيء، القدرة على قـراءة أي كتاب يقع بين يديك. حتى عمر الثامنـة، كانت لغاتي الوحيدة هـي الانكليزية والالمانية. كنت أنعـم النظر بحسد في الحروف العبرية في الهاغـاده[١٨٤] على طاولة أبي، ونقش الحروف العربية على صناديق التمر المصري التي كانت أمي تطلبها بالبريد مـن القاهرة، والكلمات الاسبانية في كتاب القصص المرسل اليّ من بوينس آيرس من قبل عمّة مغامرة كانت تأمـل بأن يشجعني الكتاب على تعلّم لغتي الأم. كل هذه الكتابات كانت معذِّبـة وغامضة بقدر ما كانت الشفرات السرّيـة التي ظهرت في قصص شرلـوك هولمـز. حسدت اليهـودي التائه علـى قدرته على قـراءة المكتبة الكونية.

لأنـه خلـف كل كابوس غامر لكون هـو تقريبا لانهائـي يكمن حلم بابل المجنون، في الوصول الى حـدوده بعيدة البلوغ، وحلم الاسكندرية المجنـون، في إقتنـاء كل ما يمكـن معرفته عـن طبيعته الغامضـة وجمعها تحـت سقف واحـد. كل مكتبة، مهمـا تكن صغيرة، هـي مزيج من بابل والاسكندريـة وثم هي مكتبـة كونية واسعة النفوذ. بمـا أن كل كتاب هو شاهد على قرابته لكل الكتب الأخرى، وكل رف لا بد أن يعترف بعجزه عـن إحتوائهـا. جوهر أي مكتبة هـو ذاك الذي يدل علـى نحو متواضع وهـام على طموحاتها ومواطن ضعفهـا في الآن ذاته. في كل وقت يفتح فيه القـارئ كتابا على الصفحة الأولى، هو يفتـح سلسلة لا تُعَد من كتب تسطّـر رفوفنا من الصباح الـذي اختُرِعت فيه الكتابة حتى آخر ظهيرة في المستقبـل. كل شيء موجود، كل قصـة، كل تجربة، كل سرّ رهيب ورائع؛

---

(١٨٤) الجزء الاسطوري من التلمود. [المورد]

نحـن نفتقر فقط الى حدّة الذهن، الصبر، القـوة، المكان، الزمان. جميعنا عدا اليهودي التائه.

النظـر الى قَدَر اليهودي التائه لا كونه لعنة بل بركة قد يكون أقل غرابة ممـا يمكن أن نظن. دافعان متصارعان يحكمان زمننا القصير على الأرض: دافـع يسوقنـا الى الأمام؛ آخر يجذّرنـا في مكان واحـد ويشدّنا بإحكام الى سمـاء واحـدة. كلا الدافعـان ينتميان الينـا، يعرّفانـا ككائنات بشرية وبنفس القدر كائنات واعية بذاتها وبنتيجتها المنطقية عنها، اللغة. الدافع الى المواصلـة والدافـع الى السكون يشـكلان إحساسنا بالمـكان، الحاجة الى معرفـة من نكـون والحاجة الى الشك بهذه المعرفة يحـددان إحساسنا بالزمان.

الطوّافـون الـذي بلا وطن، قاطنـو المدينة، رعـاة الماشيـة، ومزارعو الغلـة، المستكشفـون وأصحاب البيـوت (أو في التعبـير الأدبي، انكيدو وكلكامش، قابيل وهابيل، اوديسيوس وبينيلوب) جسّدوا، طوال الزمن، هذيـن التوقين، توق الى مـا يقبع خارجا، وتوق آخـر الى ما يقبع داخلا. ولحظتـان في آلام المسيح، ومشهدان من مشاهد صلبه في درب الصليب، ترمـز، كما أعتقد، الى هـذه القوى المتعارضة. التنقـل والاستفهام ممثلان في المشهـد التاسع، عندما يحدث اللقاء مـع أهاسورس؛ التوقف بسكون وانعكاس الذات يخطران في المشهد السادس، عندما تضع فيرونيكا قطعة قماش على وجه المسيح المعـذّب فترى قسماته ارتسمـت بإعجاز على نسيـج القماش. هذه القـوى الحيوية تنافس إحداهـا الأخرى وتكملها. الانتقـال بعيدا عن المكان الـذي ندعوه مكاننا يسمح لنـا بإحساس أكثر بهويتنـا الحقيقية لكنه في الوقـت ذاته يصرفنا عن تأمل الـذات؛ البقاء في نقطـة ثابتـة يساعدنا على كشف النقاب عن تلـك الهوية بترابط وثيق مع الإلهـي لكنه يجعـل المهمة مستحيلة لأنه يعمينا عـن كيف نصبح معرّفين

من خلال عالمنا المحيط، الملموس. علينا التنقل للقاء اولئك الآخرين الذين يوفرون مرايا متغيرة نضم بواسطتها صورنا الذاتية الى بعض لننتج منها كلّا كاملا. ومع هـذا لا بد أن يوجد مكان راسخ يمكننا الوقوف فيه و، برؤية مـا دعـاه ييتس (الوجه الـذي كان لي قبل أن يُخلق العـا لم)، نعلن الكلمة <أنا>.

عندمـا كنت طفـلا لم أكن أميّز بوضـوح بين هويتي الذاتيـة والهوية التـي ابتدعتها الكتب لي. ما اعنيه هو أنني لم أكـن أفرّق بين الأدوار التي اخترعتها الكتب لي (سندبـاد أو كروزو) وتلك التي أصبحت ملكي عبْر الظروف العائلية والتركيـب الجيني. كنت ضمير المتكلم المفرد ذاك الذي قـرأت عنه وحلمت به، وكان العا لم يطفح مـن الصفحة في واقع تقليدي ويعود ثانية. كان المكان هو ذلك الذي حلّق فيه بساط سندباد السحري، وكان الزمـان هو السنين الطويلة التي أمضاها كروزو منتظرا الإنقاذ. فيما بعـد، عندما إنسلت اليّ خلسة الفروقات بين الحياة اليومية وقصص الليل، أدركت أنني الى حد معين مُنحِتٌ، بفضل كتبي، الكلمات التي ساعدتني على جعل عا لم واحـد ذي معنى وجعل الآخر مفهوما، وقدّمت لي بعضا من المؤاساة عن العالمين.

ربما أن الكتب، من كل الأدوات التي إخترعناها لتكون زادنا في درب إكتشـاف الذات، هي الأكثر نفعا، الأكثر عمليـةً، الأكثر تماسكا. بإضفاء كلمات على تجربتنا المحيِّرة، تغـدو الكتب بوصلاتا تجسّد النقاط الأربعة الرئيسيـة: التنقّل والاستقـرار، تأمل الذات وموهبـة النظر نحو الخارج. الاستعـارة القديمة التـي ترى العا لم كتابا نقرأه ونُقـرأ فيه نحن أيضا تدرك فحسـب هذه القوة التوجيهية، الشاملة للكتاب. في الكتاب، ما من نقطة هـي الشمال حصريا، لأنه مهما تكـن النقطة التي نختارها، تبقى الثلاث إتجاهـات الآخرى حاضرة علـى نحو فعّال. حتى بعـد أن عاد يوليسيس

الى منزلـه ليجلس بجانب موقـده، ظلت ايثاكا مرفأ علـى شواطئ البحر المغـوي، مرفـأ كلمة وسط عـدد لا يحصى مـن كتب المكتبـة الكونية؛ دانتي، وهـو يبلغ الرؤية الأسمى للحب، الحـب الذي هو (كتاب مؤلف من أوراق شجـر ساقطة / تبعثرت في كل مكان من العالم) (legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna)، يشعـر بإرادته ورغبته تحرّكتا بذاك الحـب (الذي يحرّك الشمس والنجوم الأخـرى) (l'amor che move il sole e l'altre stelle). هكـذا يسـير الأمـر مع القارئ، الذي يجد في النهاية الصفحـة المكتوبة من أجله، التي هـي جزء من كتاب واسـع، هائل متكوّن مـن كل المكتبات ويضفي على الكون معنى.

ومع ذلك، تقريبا كل الأوصاف التي أُسبِغت على اليهودي التائه تُظهِره عديم الكتب شديد التوق الى العثور على خلاص في عالم من لحم وصخر، لا في عـالم مـن كلمات. يبدو هذا غير صحيح. الثيمـة الأساسية في أكثر النسـخ شعبية المصاغة في قالب روائي، كتاب «roman-feuilleton, Le Juif errant» مـن القرن التاسع عشر ليوجـين سو، هي المؤامرة الجزويتية الشريـرة للسيطـرة على العـالم؛ المشاريـع الفكرية لليهـودي التائه ليسن مستكشفـة. على رحلة أهاسورس المتقدمة باستمـرار (وفقا لسو) تكون المكتبـات مجرد غرف اجتماعـات في بيوت، والكتب هـي أما كراسات دينية أو فهارس شيطانية عن الخطيئة تحت قناع كتيبات اعتراف جزويتية.

لكـن مـن الصعب أن نصـدّق أن الله الواسع الرحمـة يمكن أن يحكم علـى انســان بالبقاء في غرفة انتظـار بوسع العالم مـن دون أدوات قراءة. بدلا من ذلك، أتخيّل أهاسورس ممنوحا ألفي سنة من قراءة جوّالة؛ أتخيله زائـرا مكتبات العالم ومحلات بيع الكتب الكـبرى، مستنزِفا ومالئا حقيبة كتبه بكل عنـوان جديد يظهر أثناء ترحاله، من كتاب «إل مليوني» لماركو

بولو الى «دون كيخوته» لثرفانتس، من «حلم القصور الحمر» لكسيو كين كاو الى «اورلانـدو» لفرجينيا وولـف، التي سيجد فيهـا (شأنه شأن كل قـارئ) آثارا لقـدره الغريب الخاص به. في زمن أقـرب الى عصرنا، وكي لا يكـون محمّلا بأكثر مما ينبغي، يسافر التائه ربما مع إي- بوك، الذي يعيد شحنـه دوريا في واحد من مقاهـي الانترنت. وفي عقلـه، عقل القارئ، تغطي الصفحات، المطبوعة والافتراضية، وتوَلّف، وتخلق قصصا جديدة من جمع هائل من قراثات متذكّـرة ونصف متذكّرة، مضاعفة كتبه بألف كتاب، المرة تلو الأخرى.

ومع ذلك، حتى في المكتبة الكونية لا يمكن لليهودي التائه، حاله حال القـارئ المثالي، أن يكون راضيـا أبدا، لا يمكنه أن يكون محددا أبدا بمحيط ايثاكا واحـدة، برحلة بحث واحدة، بكتاب واحـد. بالنسبه له، أفق كل صفحـة يجب أن يتجـاوز دائما - وبسعـادة - ذكاءه وفهمه، كي تصبح كل صفحـة أخيرة هـي الصفحة الأولى. لأن كل كتـاب، كما قلنا، حالما ينتهـي يقود الى آخر منتظرا بصبر، وكل قـراءة تهب الكتاب حياة جديدة بروتوسيـة[١٨٥]. مكتبـة أهاسورس (التي يحملها بشـكل رئيسي، كأي قـارئ جيـد، في ذهنه) تتردد عـبْر أروقة من مرايا تحشّـي وتعلّق على كل نص. كل مكتبة هي مكتبة ذاكرة: أولا، لأنها تحفظ تجربة الماضي، وثانيا، لأنها تحيا في أذهان كل واحد من قرّائها.

يعـرف اليهـود هـذه التطبيق جيدا. بعـد زمن طويل مـن تدمير معبد اورشليم،واصـل اليهـود في البلدان االمتفرّقـة بإقامة الطقوس المحددة، منتقلـين هنا وهنـاك في مكان لم يعد مؤلفا من صخـر ومِلاط، لكن فقط

(١٨٥) نسبة الى بروتوس، واحد من قتلة قيصر، وتأتي هنا بمثابة صفة للتقلّب والتغيّر المستمر.

مــن كلمات مدوّنة لتوجيههم. تلك هي طبيعة كل المنافي: إنها تؤكد على مثابرة الذاكرة. مطـرودون من أندلسهم الأصليـة، واصل عرب قرطبة، توليـدو، وغرناطة تلاوة القصائد التي ألهمتهـا المناظر الطبيعية الاسبانية؛ كلاجئين في أمريكا الجنوبية وكنـدا، كتب الأرمن الذين نجوا من المذبحة التركيـة مكتباتهـم التي دُمِّـرت في بلادهـم الاناضولية؛ أنشـأ الناجون مـن الديكتاتوريـة العسكرية في شيلي والأرجنتـين دور نشر في أوطانهم الجديدة لـلأدب الذي إستمـر يُكتب رغم الصمـت المفروض بالدم. في باريس، إستعـار الكوبيون، الذين فرّوا من نظام كاسـترو، اللغة الفرنسية وكيّفوهـا لتلائـم إعادة روايـة قصصهم؛ في لندن، مـزج محمود درويش الايقـاع الفلسطينـي لقصائـده بقراءاتـه لبورخس، بول ايلـوار، واميلي ديكنسـون؛ في منفـاه الامريكي، حمـل فلاديمير نابوكـوف معه المعجم الروسي الذي إحتوى، كما قال، على أحجار المباني لكل قراءات طفولته. الأمثلـة، للأسف، لا تحصـى. الحشود المدانة خارج أسـوار المدينة، رفاق رحلة أهاسورس في معسكـرات الاحتجاز في كاليه، لامبيدوزا، مالاغا، وعـدد لا حصر له مـن أماكن أخرى حاملـين معهم المكتبـات البالية من ماضيهم، هم كثـيرون جدا ومتنوعون حدّ أن معاقلنـا الداخلية بسكانها تبدو بالمقارنـة معهم مهجورة. في تلهفنا لمعاقبة اعداءنـا وحماية أنفسنا، كنّـا نسينا معنى أن نكـون آمنين. في خوفنا المتفاقـم، كنّا سمحنا لحقوقنا وحرياتنـا أن تكون مشوهة ومبتورة. بدلا مـن منع الآخرين من الدخول حبسنا أنفسنا في الداخل. كنّا نسينا أن مكتباتنا يجب ان تُفتح على العالم، بدلا من التظاهر بأننا نعزل أنفسنا عنه. أصبحنا سجناء أنفسنا.

ذلـك هو المعنى الأعمـق لعقوبة اليهودي التائـه، ونتيجتها المحتومة، لأنـه ما من لعنـة هي أحادية الجانب أبدا. اسطـورة الرجل المحكوم بالتيه بسبب فعل عديم الرحمة، أصبحت فعلا عديم الرحمة حوكم بسببه الكثير

من الناس بالتيـه. مذابح منظمة، تهجيرات، تطهـيرات أخلاقية، ابادات جماعيـة بغض النظـر عن الجنسيـة أو العقيدة هي إمتـدادات مقيتة لهذه القـراءة للاسطورة. لكني اعتقـد أنه ربما هناك قراءة أخـرى، كتلك التي كانت لي عندما قرأتها صغيرا أول مرة.

تيه سرمـدي عقاباً أو إستكشافـاً منوِّراً للعالم؛ مـكان جميل ومنعزل مكافـأةً أو قـبراً مفزعا وصامتا؛ الـ <آخر> عدواً مجهـولا أو إنعكاساً لنا؛ أنفسنـا مخلوقاتاً وحيدةً، معزولةً أو جزءً من كائنـات واعية بالعالم كثيرة، أبديـة. ربما كانت كلمات المسيـح للاسكاف اليهودي لا تعني العقوبة بل التعلّـم أن الاحسـان هو جوهـري، لأن الإحسان، كما قـال لنا القديس بولس، (يبتهج في الحقيقة). ربما ما كان يعنيه المسيح أنه من أجل أن نتعلّم لماذا لا يكون ضحية الظلم والاضطهاد محل سخرية ولماذا لا يتعرض الفقير للدفع بعيدا عـن بابنا يجب علينا الذهاب خارجا الى العالم والعيش وسط جيراننـا ونكون ضحايا للظلـم والاضطهاد، ونكون فقـراء، وندرك أننا دائما، مهما كنّا وأينما كنّا، نتيه خارج سور مدينة.

قلت أن المكتبات تحمل في جوهرها طموح بابل لغزو المكان وطموح الاسكندريـة للعَمـارَة في الزمان. قلت إنها ذاكرتنـا الجمعية، مقسّمة في ذاكـرات لا تحصى لأجيال وأجيـال من قرّاء فرديين. أريـد ان اضيف أن المكتبات، كما لو أن المعرفة كانت مطمورة في جيناتها، تدرك أن الجدران التي تحيـط بها هي مجرد سِقالات وأن مكانها هـو العالم المفتوح، الواسع لاولئـك القـرّاء الذين سجلوا أول مـرّة، في السهـول القاحلة، تجربتهم وخيالهـم على ألـواح طين تُحمَل باليـد. بسبب القوة التـي تمنحنا إياها القـراءة، للرؤية بعيون الآخرين والتكلم بألسنة الموتى، بسبب إمكانيات التنويـر والشهادة والحكمة التي تملكهـا المكتبات، اخترعت مخاوفنا لنا، كقـرّاء، صورة البرج العاجي، صورة قلعـة <الأميرة النائمة> التي تبقينا

مكبلـين بالكلمـات الجميلة، بعيدا عـن عالم الواقع. العكس، بالطبع، هـو الصحيـح. قراءات دون كيخوتـه قد تجعله يـرى الطواحين عمالقةً والخـراف جنودا أعداء، لكن هذه، كما يخمّن هو في دخيلة نفسه، هي فقط بنيات متخيَّلة، استعارات عن ادراك أفضل بالمعاناة الحقيقية من لحم ودم، ووجـوب ان تكون ملائما في عالم غـير ملائم. تعثر مدام بوفاري في الكتـب على العشـق الرومانسي الذي لن تجده أبـدا في الحياة، لكن ذلـك الكمال الكاذب يمنحها القوة لرفض التعاسة والتبعية لقدرها مدى الحياة. يعـرف الأطفال ان ليلـى ليست حقيقيـة وأن الذئاب لا تسكن الغابات بشكل اعتيادي، لكن القصة المخيفة تؤكد معرفة لا توصف بأن الطفولة هي مكان خطر حيـث تطوف الأشياء السوداء المعتمة ولا شيء يبدو كما هو عليه. تجبرنا الكتب على النظر الى العالم جيدا.

لكـن سواء كنّا نتيه كي نضيّع أنفسنـا أو نجدها، في المكتبات أو على الطرقـات، هـذا يتوقف على ارادتنـا الخاصة بنا، لا علـى المدن العدائية أو المضيافـة التـي تقع خلفنا وأمامنا. يمكننا السمـاح لأنفسنا بالرسو في صفحة ضحلـة، لا نتحرك أبدا الى الأمام أو، كاليهودي التائه، ننقاد الى الأمـام مع المدّ، بغير انقطاع، صـوب الأفق الواسع. (من جانبي)، كتب روبـرت لويس ستيفنسون، واحد من أكثر الرجال إحسانا، (أنا أسافر لا للذهـاب الى أي مكان، بل للذهاب فقط، أنا أسافر كرمى للسفر. الغاية الكبرى هي التنقل).

المكتبة منزلاً

أرغمت نفسها على الدوران، ناظرة الى الرفوف وهي تتقدم نحوها... لكن الجزء الأغرب من كل شيء كان، متى ما نظرت بقوة الى أي رف لإكتشاف ما هو موضوع عليه، كان ذلك الرف المتميز يبدو دائما فارغا، رغم أن الرفوف الأخرى حوله كانت محتشدة بقدر ما استطاعت حمله.

«عبْر المرآة» الفصل ٥

للسنوات السبع الماضية، سكنت في بيت كاهن حجري قديم في فرنسا، جنوب اللوار فالي، في قرية يقطنها أقل من عشرة آلاف نسمة. إخترت المكان لأن بجانب البيت نفسه حظيرة، مهدّمة جزئيا عمرها قرون، كبيرة بما يكفي لتأوي مكتبتي التي تناهز الثلاثين ألف كتاب، المجمّعة على مدى ستة عقود سرمدية. عرفت انه حالما تجد الكتب مكانها، سأجد مكاني.

مكتبتي ليست بهيمة منفردة بل مركّب من بهائم أخرى كثيرة، حيوان رائع خُلِق من عدة مكتبات بنيتها ثم هجرتها، المرة تلو الأخرى، طوال حياتي. لا يسعني تذكّر زمن لم أكن أمتلك فيه مكتبة من أي نوع. المكتبة الحالية هي نوع من سيرة ذاتية متعددة الطبقات، كل كتاب يحتفظ باللحظة التي قرأته فيها أول مرة. الخربشات على الهوامش، الموعد العَرَضي على الورقة الأولى البيضاء، تذكرة الحافلة الباهتة تؤشر على صفحة لسبب يبدو لي اليوم غامضا، كلها تحاول أن تذكّرني بمَنْ كنت حينذاك. في أغلب الأحوال، هي تفشل. ذاكرتي

هــي أقل اهتماما فيّ مما هي في كتبي، فمــن الأسهل تذكّر قصة قرأتها فيما مضى من تذكّر الشاب الذي قرأها وقتئذ.

واحدة من ذكرياتي الأولى (لا بد أنني كنت في سن الثانية أو الثالثة في ذلــك الحين) هي عن رف مليء بالكتب علــى الجدار فوق سريري والذي كانت مربيتي تختــار منه قصة وقت النوم. كانت هذه مكتبتي الأولى؛ حين تعلّمت القراءة بنفسي بعد سنة أو نحوها، أضحى الرف، المنقــول الآن الى مستوى أرضي آمن، ملكيتــي الخاصة. أتذكّر ترتيب واعــادة ترتيب كتبــي وفقا لقواعد سرية ابتكرتهــا لنفسي: كل سلسلة الكتــب الذهبيــة كان يجب ان تُجمــع معا، المجموعــات السمينة من الحكايــات الخرافية لم يُسمح لها بلمس مجموعة بياتريس بوتر الصغيرة جــدا، الحيوانــات المحنّطة لم يرخَّص لها بالجلوس علــى نفس الرف الذي يضم كتبا. قلت لنفسي إن أُفسِدت هذه القواعد فإن أشياء رهيبة ستحدث. خرافة وفن المكتبات هما مجدولان على نحو مُلْتَزّ.

مكتبتــي الأولى تأسســت في بيت في تل أبيب، حــين كان والدي سفيرا للأرجنتين؛ مكتبتي التالية نمت في بوينس آيرس في فترة المراهقة. قبــل العــودة الى الأرجنتــين، طلب والــدي من سكرتيرتــه شراء كتب تكفــي لملء رفوف مكتبــة في بيتنا الجديد؛ بكرم، طلبــت هي بالبريد أحمــال كارة من الكتب مــن تاجر كتب مستعملــة لكنها اكتشفت، عند محاولــة وضعها على الرفوف، أن الكثير منهــا لا توافق حجومها مقاييــس الرفوف. غير مثبَطة، قامــت بتشذيبهم على الحجم المطلوب ثــم جلّدتهــم بأغلفة جلدية خضــراء داكنة، بلون السنديانــة المعتم، ما أضفــى على المكان جو غابة ناعم. سرقت كتبا من تلك المكتبة لتموين مكتبتــي، التي غطت ثلاثة من جــدران غرفة نومي. قراءة هذه الكتب المختونة تطلّب جهدا مضاعفــا لتعويض النتف المفقودة لكل صفحة،

تمريـن هو بلا شك درّبني فيمـا بعد على قراءة الروايـات <المقطوعة> لويليام بوروز[١٨٦].

ضمـت مكتبة مراهقتـي تقريبا كل كتاب ما زال يهمنـي حتى اليوم، بضعـة كتب أساسية كانـت أضيفت. معلم سخـي، بائع كتب متعاطف، أصدقـاء كان يُعتبر منح كتاب بالنسبة لهم فعلا ساميا من الحميمية والثقة، ساعدني على بناء مكتبتي.

أشباحهـا تسكـن رفـوفي بتعطـف، والكتـب المهداة لم تـزل تحمل أصواتهـا، لذلك الآن، عندما أفتح «حكايـات قوطية» لايساك دينيس أو القصائد المبكـرة لبلاس دي اوتيرو، أحسّ أنني لا أقرأ الكتاب بنفسي بل يُقرأ لي بصوت عال. هذا واحد من الأسباب التي تجعلني لا أشعر بالوحدة في مكتبتي.

تركـت كتبـي ورائـي عندما رحلـت الى اوربـا في ١٩٦٩، قبل فترة وجيزة من قيام الديكتاتورية العسكرية. أفترض أنني لو بقيت، مثل الكثير من أصدقائي، لكان عليّ إتـلاف مكتبتي خوفا من رجال الأمن، لأنه في تلك الأيام الرهيبة كان يمكن لأي شخص أن يُتهَم بالتخريب لمجرد ظهوره حاملا كتـاب يبدو مشبوها (أحد مـا عرفته كان أُعتقِـل بتهمة الشيوعية لأنـه كان يحمل معـه رواية «الأحمر والأسـود»). اكتشف السمكريون الأرجنتينيون أنه صار هناك طلب غير مسبوق على خدماتهم، لأن الكثير مـن القرّاء حاولوا احـراق كتبهم في أحواض التواليـت، مسببين تصدع البورسلين.

---

(١٨٦) كاتب أمريكي، ١٩١٤- ١٩٩٧، اشتهر برواياته ذات الطابع الخاص وكانت غالبا ما تمزج بين الواقعية والفانتازيا وتتحدث عن المخدرات والشذوذ الجنسي، وأعتبر الكاتب واحد من رموز البِيت جنريشن.

في كل مـكان أستقرُّ فيـه، كانت تبـدأ مكتبة بالنمو مستقلـة بنفسها تقريبـا. في باريس وفي لنـدن، في الحرارة الرطبـة لتاهيتي، حيث عملت ناشـرا لمدة خمس سنوات، (نسختي من ملفيـل ما زالت تحمل آثار الطين البولينيسي)، في تورنتـو وفي كالغاري، جمعت كتبا ومن ثم، حين أزفّ الوقت للرحيل، رزمتها في صناديق لتنتظر بصبر داخل مخازن تشبه القبور متطلعة بأمل الى يوم النشور. في كل وقت كنت أسأل نفسي كيف حدث هذا، كيـف ان هذا الركام الوافر من الورق والحـبر سيغطي ثانية جدراني مثل اللبلاب.

المكتبـة كما هـي قائمة الآن، بـين جدران طويلة تحمـل أحجارها في بعضـ الأماكن توقيع بنّائيها مـن القرن الخامس عشر، تشتمل تحت سقف مـن عوارضـ خشبيـة متحللة بتأثـير المناخ علـى بقايا مـن كل المكتبات السابقـة، بضمنها، مـن مكتبتي الأقـدم، «حكايات خرافيـة» للأخوين غـريم في مجلدين، مطبوعة بخط قوطي داكن، ونسخة مخربشة من «خيّاط غلوشسـتر». ثمة بضعة كتـب فقط تراها مكتبة جدّيـة جديرة بالاعتبار: نسخـة مزخرفـة من الكتاب المقدس صادر من حجرة نسّـاخ من القرن التاسع عشر (هدية من الروائي يهودا إلبرغ)، نصف دزينة من كتب فنانين معاصرين، بضعة كتب مـن الطبعات الأولى ونسخ موقّعة. لكني لا أملك الدعـم ولا المعرفة لأصبح جامع محـترف، وفي مكتبتي تتربع بغبطة كتب صقيلـة من بنغوين بجانـب بطاركة مختلفو الهيئة ومغلفـين بالجلد. لأنها بخـلاف أي مكتبة عامة لا تتطلب مكتبتـي شفرات مشتركة يفهمها قرّاء آخـرون ويتقاسمونها، نظمتهـا ببساطة وفقا لمتطلباتـي وأهوائي الخاصة بي. منطق ساذج معين يحكم جغرافيتها. تقسيماتها الرئيسية محددة باللغة المكتوبـة بها الكتب: هـذا يعني، دون تمييز بالنـوع، كل الكتب المكتوبة أصلا بالاسبانيـة أو الفرنسية، الانكليزيـة أو العربية تجتمع معا على نفس

الرفوف. مع ذلك، سمحت لنفسي بالكثير من الاستثنائات. مواضيع معينة - كتب حول تاريخ الكتاب، دراسات توراتية، نسخ من اسطورة فاوست، أدب وفلسفة عصر النهضة، دراسات عن المثلية الجنسية، مؤلفات رمزية عن الحيوانات وعاداتها - لها أقسامها المنفصلة. مؤلفون معينون هم ذوو امتياز: لدي الآلاف من الروايات البوليسية لكن القليل من قصص الجاسوسية، افلاطون أكثر من ارسطو، كل زولا ونادرا من موباسان، تقريبا كل جون هاوكس وسنثيا اوزيك لكن بالكاد من المؤلفين على قائمة النيويورك تايمز للكتب الأفضل مبيعا. لدي عشرات من الكتب الرديئة جدا التي لم أرمها، في حالة أحتاج يوما الى مثال عن كتاب أعتقد أنه رديء. الكتاب الوحيد الذي طرحته من مكتبتي كان كتاب بريت ايستون ايليس «امريكان سايكو»، إذ أحسست أنه يلوّث الرفوف بأوصافه المثيرة للشبق وللألم الموجه بعمد. رميته الى القمامة؛ لم أعطه الى أي شخص لأني لا أعطي كتابا إنا غير مولع به. ولا أعرت كتبا. إن أردت لشخص أن يقرأ كتابا، أشتري نسخة وأقدمها هدية. أعتقد أن إعارة كتاب هي تحريض على السرقة.

مثل كل مكتبة، ستتخطى مكتبتي الفضاء المخصص لها. لم يمض سبع سنوات على بنائها ومع هذا توسّعت مسبقا الى الجزء الأساسي من البيت، الذي كنت أتمنى الحفاظ عليه خاليا من رفوف الكتب. كتب رحلات مصوّر، كتب عن الموسيقى والسينما، انطولوجيات من أنواع شتى، تغطي كلها الآن جدران عدّة غرف. رواياتي البوليسية تملأ واحدة من غرف نوم الضيوف، وهي معروفة الآن بغرفة الجريمة. ثمة قصة بقلم خوليو كورتازار، «بيت محتّل»، يُجبَر فيها أخ وشقيقته على الانتقال من غرفة الى أخرى حين يحتل البيت شيء غير مسمّى إنجا بعد إنج، وفي النهاية يضطرّهما الى الخروج الى الشارع. أتنبأ بيوم ستتم فيه كتبي، كذلك

الغازي المجهول، فتحها التدريجي. ساكون عندئذ مطروحا في الحديقة، لكــن، وأنا عارف طريق كتبي، أخشى أنــه حتى ذلك المكان الآمن في ما يبدو سوف لن يكون بالكامل بعيدا عن طموح مكتبتي النهم.

نهاية القراءة

(لا فائدة من المحاولة)، قالت: (لا يمكن للمرء أن يصدّق بأشياء مستحيلة).
(أحسب انك لا تملكين الكثير من الخبرة)، قالت الملكة. (عندما كنت في سنك، كنت دائما أفعل ذلك لساعة ونصف الساعة في اليوم. والسبب، لأني كنت أصدّق بما يعادل ستة أشياء مستحيلة قبل الافطار).

«عبْر المرآة» الفصل ٥

(لماذا علينا امتلاك مكتبات مـلأى بالكتب؟) سأل مبتسما شاب عا لم مستقبلـي في مؤتمـر عُقِد حديثا عـن المكتبة. (علم المستقبـل، لمن لا يقرَأ أدب الخيـال العلمي، هو فرع من الالكترونيات يتنبأ بتكنولوجيا المستقبل واستخداماتها الحالية). (لماذا نضيّـع مكانا ثمينا لخزن مجاميع لانهائية من نصوص مطبوعة يمكن بسهولة أن تُحصَر في رقاقة صغيرة جدا ومرنة؟ لماذا يُجبَر القرّاء على السفر مسافات بعيدة قاصدين مكتبة، متوقعين اكتشاف الكتاب الذي يبغونه هناك، و، اذا كان هناك، يستعيرونه للإحتفاظ به فقط لفترة محدودة؟ لماذا يرفض القرّاء الوصول الى آلاف العناوين التي لا تقتنيها أقـرب مكتبة اليهم؟ لماذا الاذعـان لتهديدات التأكسـد الحامضي، جلدة الكتـب سريعة الانكسار، الحبر المتلاشي، العثـة، الفئران، الدود، السرقة، الحريق، والمـاء عندما تكون كل الاسكندرية طـوع أطراف أصابعك من أي مـكان مريح تختار؟ الحقيقة هي أن القراءة كما عرفناها لم تعد ضرورة شاملة، ويجب أن تهجـر المكتبات أوعية النصوص النبيلة إنما العتيقة تلك التـي ندعوها كتبا وتتبنى النص الالكـتروني الآن والى الأبد، كما هُجِرت

فيمـا مضى ألواح الطين ولفائـف البرشمان لصالـح المخطوطات. إقبلوا بالمحتوم: زمن غوتنبرغ ولّى).

لسوء الحـظ، أو لحسن الحظ، الخطبة التي أعِـدتُ صياغتها مبنية على اعتقـاد خاطئ. فكرة مكتبة مبعثرة تولد ثانية بكل مجدها، حيثما يمكن أن يجد القارئ نفسه، لها فتنة بنتيكوستية[١٨٧]: يستلم كل قارئ، كالنار التي تمطر على الحواريين من السماء، هبة التكلم بألسنة لا تحصى. لكن مثلما لا يمكن أبدا أن يُعبَّر عن نص ما بشكل متطابق في ألسنة مختلفة، تكون الكتب والذاكرات الالكترونية، مثل الذاكرات الالكترونية مقابل الذاكرات التي في أذهاننا، مخلوقات مختلفة ولها طبيعات مختلفة، حتى عندما يكون النص الـذي تحمله هو نفسه. كما ناقشـتُ في «كومبيوتر القديس اوغسطين»، هـي أدوات من أنواع مميزة، وخواصها تؤدي أغراضا متعددة في محاولتنا لمعرفـة العالم. لذلك أي تناقض يدفعنا الى إلغاء واحدة منهما هو أسوأ من مزيف: إنه عقيم. أن تكـون قادرا، في ثواني، على ايجاد استشهاد نصف متذكَّر من ستاتيوس أو تكون قادرا، في مهلة لحظة، على قراءة رسالة غامضة لافلاطـون هو شيء يمكـن لأي شخص تقريبا القيام به، مـن دون المعرفة الواسعـة للقديس جيروم، وذلك بفضل التكنولوجيا الالكترونية. لكن أن تكون قـادرا على الايـواء الى فراشك مع كتاب بالٍ، معيـدا زيارة أماكن مألوفة، مخربشا بحواشي على الحواشي، مستأنسا بالورق والحبر، هو شيء يجـب على أي شخص تقريبا أن يظل قادرا علـى القيام به، بفضل المثابرة على المخطوطـة. كل تكنولوجيا لها محاسنها الخاصـة بها، لذلك ربما من المفيد أكثر أن نترك جانبا هذه الرؤية الصليبية عن الكلمة الالكترونية قاهرة

(١٨٧) نسبة الى البنتيكوست، عيد الحصاد عند اليهود، وأحد العَنْصَرة عند المسيحيين، وهو احتفال بحلول الروح القدس على حواريي المسيح. [اوكسفورد]

الكلمـة المطبوعة ونستكشف بدلا من ذلـك كل تكنولوجيا وفقا لمزاياها الخاصة بها.

ربما أنـه في طبيعة المكتبات التقليدية تكـون الحاوية، بخلاف الدماغ البشـري، أقل طموحـا من المحتويات. قيـل لنا أن الخلايـا العصبية للمخ مؤهلـة لاستيعاب معلومات أكـثر بكثير من التي نخزنهـا فيها، وأن، في متاهة فصوصنا المخية، الكثير من الرفوف المتعذر قياسها تبقى فارغة طيلة حياتنا - مسببـة للمكتبيين فقدان رباطة جأشهم المضروب به المثل مغلين بحسد مبرَّر اخلاقيـا. من الولادة حتى الموت نكدّس الكلمات والصور، العواطف والأحاسيـس، الحدس والأفكار، مصنفـين ذاكرتنا عن العالم، ومهمـا بلـغ اعتقادنا بأننا نحشـو أدمغتنا بتجارب، سيكـون هناك دائما مجال للمزيد، كما في واحدة مـن تلك البرشمانات القديمة المعروفة بالرَّق التـي تُكتب عليها نصوصا فـوق النصوص القديمة، مرة تلو المرة. (ما هو الدماغ البشري)، سأل شارل بودلير في ١٨٦٩، (غير رَّق طبيعي وهائل؟) مثـل رق بودلير اللانهائي تقريبا، مكتبة العقل ليـس لها حدودا قابلة لأن تُميَّز. مـع ذلك، في المكتبات التي من حجر وزجـاج، في تلك الحجرات التـي تُخزن بها ذاكرة المجتمع، يكون المكان دائما مفتقدا، وبرغم القيود البيروقراطية، الاختيارات المقصـودة، الافتقار الى الموارد المالية، والتدمير الارادي أو العَرَضـي، لا يوجـد أبـدا مجـالا كافيا للكتب التـي نتمنى أن نحتفـظ. لعلاج هـذا الارتباك شيّدنـا، بفضل مهاراتنـا التقنية، مكتبات افتراضيـة يقترب المكان من أجلها مـن اللانهائية. لكن حتى هذه الافلاك الالكترونيـة لا تستطيع انقاذ أشكال معينة من النص للأجيال القادمة. في هذه المكتبات الشبحية، لا يكون للنص المادي والكلمة المجسّدة وجود.

للمكتبـات الافتراضية منافعها، لكن هذا لا يعني أن المكتبات الحقيقية لم يعـد لها حاجة، مهما يمكن أن تحاول بكـدّ الصناعة الالكترونية إقناعنا

بالعكس، مهما يمكن أن تقدم نفسها غوغل وأخواتها ككيان خيِّر لا كمستثمرين لإرثنا الفكري. الـ <World Digital Library> [المكتبة العالمية الرقمية]، مكتبة مدعومة من قبل اليونسكو ومكتبة الكونغرس الامريكية، الببليوتك ناسيونال دو فرانس، ومكتبات وطنية أخرى، هي مشروع هائل ومهم، وحتى لو أن جزءً من الاعتماد المالي مصدره غوغل، فهو (حتى الآن) حرّ من المنفعة التجارية. مع هذا، حتى عندما تُبنى مثل هذه المكتبات الافتراضية الاستثنائية، تظل المكتبات التقليدية أساسية. نص الكتروني هو شيء، نص مطابق في كتاب مطبوع هو شيء آخر، ولا يحل أحدهما محل الآخر، تماما مثلما لا يحل سطر مسجّل محل سطر مطمور في ذاكرة فردية. المحتوى، الدعم المادي، التاريخ وتجربة القراءة تشكّل كلها جزءً من النص، بقدر ما تشكل مفرداته وموسيقاه. في المعنى الأكثر حرفية، المسألة هي ليست لامادية.

ومشاكل المكتبات التقليدية - الاختيار المتحيّز، التصنيف الموضوعاتي، الفهرسة الهرمية والرقابة الضمنية عليها، الواجبات في أرشفة وتدوير الكتب - تستمر بكونها - في أي مجتمع يعتبر نفسه أدبيا، مشاكل جوهرية. مكتبة الذهن هي معذّبة بكل الكتب التي لن نقرأها أبدا وبالتالي لن ندعوها أبدا كتبنا كما ينبغي؛ المكتبات الذاكرية الجمعية هي معذّبة بكل الكتب التي لم تدخل أبدا في دائرة الانتخاب للمكتبات؛ كتب مرفوضة، مهجورة، مقيَّدة، محتقَرة، ممنوعة، غير محبوبة، متجاهَلة.

تبعا لهذه الحركة البندولية التي تحكم حياتنا الفكرية، يلوح سؤال واحد ما يفتئ يتكرر، موجه الى كلا القارئ الذي يقنط من الافتقار الى الزمان ومجتمع القرّاء الذي يقنط من الافتقار الى المكان: لأي غرض نقرأ؟ ما هو سبب الرغبة في معرفة المزيد، للوصول الى أفق لإستكشافنا الفكري الذي ماينفك يتقهقر؟ لماذا نجمع غنيمة هذه المغامرات في أقبية مكتباتنا

الحجرية وفي ذاكرتنا الالكترونية؟ لماذا نفعل ذلك على الاطلاق؟ السؤال المطروح من قبل العالم المستقبلي اللاذع يمكن أن يكون أكثر عمقا، وبدلا من التساؤل، لماذا القَراءة تقترب من نهايتها؟ (افتراض متحقق بذاته)، يمكننا أن نسأل، ما هي نهاية القراءة؟

مثال شخصي، ربما، يساعدنا على توضيح هذا السؤال.

قبل اسبوعين من أعياد الكريسماس عام ٢٠٠٨، أُخبِرت أني أحتاج الى عملية جراحية عاجلة، عاجلة جدا في الواقع بحيث لم يتيسر لي الوقت لأحزم حقيبتي. وجدت نفسي مضطجعا في غرفة طوارئ ناصعة، غير مرتاح وقلق، بلا كتب عدا واحد كنت أقرأه في ذلك الصباح، الكتاب المبهج لسيس نوتبوم «في الجبال الهولندية»، الذي أنهيته في الساعات القليلة التي تلت. قضاء الأربعة عشرة يوما التالية منقَها في مستشفى دونما أي مادة قراءة بدت لي عذابا فوق طاقتي، لذا عندما اقترح عليّ شريكي جلب بضعة كتب من مكتبتي، انتهزت الفرصة شاكرا. لكن أي كتب أردت؟

مؤلف سِفْر الجامعة وبيتر سيغر[188] علّمانا أن لكل شيء سبب؛ بشكل مماثل، يمكن أن أضيف، لكل سبب كتاب. لكن القارئ كان تعلّم أنه لا مجرد أي كتاب ملائم لأي مناسبة. ذاك الذي يجد نفسه مع الكتاب الخطأ في المكان الخطأ، لا يستحق سوى الشفقة، مثل المسكين رولد اموندسن، مكتشف القطب الجنوبي، الذي غرقت حقيبة كتبه تحت الجليد، فكان

(١٨٨) مغني وموسيقي وناشط بيئي وداعية سلام امريكي من مواليد ١٩١٩. نشط خلال الستينات في حركة الحقوق المدنية للسود في امريكا وغنى تضامنا مع الاقليات والمضطهدين والبلدان الفقيرة. من أشهر أغانيه «أين ذهبت كل تلك الزهور» التي تنتقد الحرب.

مقيّـدا، ليلة مجمدة بعـد أخرى، بقراءة الكتاب الوحيـد الناجي: الكتاب العسير الهضم «فن الرسم لجلالته في عزلته ومعاناته» لدكتور جون غودن. يعـرف القرّاء أن هناك كتب للقـراءة بعد ممارسة الحب وكتب للانتظار في قاعـة المطار، كتـب لمائدة الافطار وكتب للحمّام، كتـب لليالي الأرق في المنـزل وكتب لأيـام الأرق في المستشفى. لا أحد، لا حتـى أفضل القرّاء، يمكنـه بالكامل تعليل لماذا تكون كتب معينـة ملائمة لمناسبات معينة ولماذا لا تكون أخرى كذلك. بطريقة معينة لا توصف، شأن الكائنات البشرية، تتفق المناسبات والكتب على نحو غامض أو تتضارب مع بعض.

لمـاذا، في لحظة معينة من حياتنا، نفضّل رفقة كتاب على آخر؟ القائمة من العناوين التي طلبها اوسكاروايلد في «ريدنغ غول»، تضمنت «جزيرة الكنـز» لستيفنسون وكتـاب تمهيدي لمحادثـة فرنسيـة– ايطالية. ذهب الاسكندر العظيم في حملاته مع نسخة من «الالياذة» لهوميروس. إعتقدَ قاتل جـون لينون أنه من اللائق حمل روايـة «حارس في حقل الشوفان» لجَـي دي سالنجر عند التخطيط لارتـكاب جريمته. هل أخذ رواد الفضاء كتـاب «وقائع مريخية» لراي برادبري في رحلاتهم أو، بالعكس، فضلوا «قـوت الأرض» لاندريه جيد؟ أثناء عقوبـة السجن لبرنارد مادوف، هل سيطلب «دوريت الصغـير» لديكنز ليقرأ كيف أن مستر ميردل المختلس، العاجز عن تحمّل عار فضيحته، قطع حنجرته بموسى حلاقة مسروقة؟ البابا بينيديكـت الثالث عشر، هـل سيعتزل في الــ studiolo [١٨٩] خاصته في الكاستيللـو سانت آنجيلو مـع نسخة من «بوبـا دو مونبارناس» لشارل– لوي فيليب، لدراسـة كيف سبّب الإفتقار الى الكوندومات وباء السفلس في باريس القرن التاسع عشر؟ تخيّلَ الرجل العملي جي كي تشسترتون أنه

(١٨٩) <ستوديو>، بالايطالية في الأصل.

اذا نـزل في جزيرة قاحلة فإنه سيرغب أن يكون معه كتيبا بسيطا عن كيفية بنـاء السفن؛ في ظل نفس الظروف، كان الرجـل الأقل عملية جول رينار سيفضل «كانديد» لفولتير و«Die Räuber» لشيلر.

وأنا، أي كتب اخترت لتكون خير جليسة في صومعتي في المستشفى؟

رغم ايماني بالفائدة الواضحة للمكتبة الافتراضية، فأنا لست مستخدما لـلاي- بوك، ذلـك التجسّد العصـري للألـواح الآشوريـة، ولا للآيبود الليليبوتـي[190]، ولا للغَيْم بـوي[191] النوستالجي. انا أعتقد، كما عبّر راي برادبـري، أن (الانترنـت هو تلهية كبيرة). اعتدت علـى مساحة الصفحة وثبات الـورق والحبر. وضعت اختراعا عقليا للكتب المركومة جنب سرير نومـي. نبذت الروايـات الحديثة (مجازفة كبيرة لأنها غـير مجرَّبة بعد)، سيَر الحياة (مكتظة جدا في ظل الظروف التي أمرّ بها: عالقا في تشابك من هراء، وجدت حضور أناس آخرين في غرفتي مزعجا)، مقالات علمية وروايات بوليسية (عقلية جدا: بقدر ما كنت أستمتع بالنهضة الداروينية واعادة قراءة قصص الجريمة الكلاسيكيـة، شعرت أن الرواية المفصلـة للجينات الأنانية والعقـل الاجرامي لن تكـون الدواء المناسب). لَعبَـت برأسي فكرة ترويع الممرضـات بكتاب كيركجـارد «ألم ومعاناة: المرضـ حتى الموت». لكن لا: مـا كنت أريده هو المعادل لطعام طيّـب، شيء كنت تمتعت به ويمكنني العـودة اليه ثانية وبلا جهد، شـيء يمكن أن يُقرأ للمتعة وحدها لكن ذلك، في الوقت ذاته، سيبقي دماغي مضطرما ومطنطنا. سألت شريكي أن يجلب لي الجزأين من نسختي «دون كيخوته دي لامانشا».

---

(١٩٠) نسبة الى ليليبوت، وهي اسم القرية التي ينزل فيها غوليفر في «رحلات غوليفر» لجوناثان سويفت ويسكنها بشر صغار لا يتجاوز طولهم الاصبع.

(١٩١) نظام لعبة فيديو محمول من تصنيع شركة نينتندو اليابانية.

لارس غستافســون، في روايته المؤثرة «موت النحّال»، يحمل راويه، لارس لينــارت وستن، الــذي يعاني من مرضــ السرطان، علــى إعداد قائمــة لأشكال الفن طبقا لمستوى صعوبتها. في المقام الأول هي الفنون الايروتيكيــة، تتبعها، الموسيقى، الشعــر، الدراما، وفن الألعاب النارية، وينتهي بفنون بناء النافورات، المبــارزة بالسيف، والمدفعية. لكن شكلا واحــدا من الفن لا يُفسح له مجالا: فــن تحمّل الألم. (نحن لذلك نتعامل مــع فن استثنائي مستواه من الصعوبــة عالٍ جدا)، يقول وستن، (حدّ لا يمكــن لأحد يعيشــ أن يمارسه). وستن، ربما، لم يقــرأ «دون كيخوته». «دون كيخوته» هي، كما اكتشفــت بارتياح، الاختيار الأكمل لتحمّل الألم. مــن أي مــكان تقريبــا أفتــح صفحاتها، بينمــا أنتظــر أن أنخَس وأُلــدغ وأخدَّر، أجد الصوت الودود للجنــدي الاسباني الواسع المعرفة يريحنــي بطمأنتــه أن كل شــيء سيكون حسنــا في النهايــة. لأنني منذ مراهقتــي واصلــت العــودة الى «دون كيخوتــه»، عرفت أني لــن أتعثّر بالمفاجآت المذهلة لحبكتها. ربما «دون كيخوته» هو كتاب يمكن أن يُقرأ فقط لمتعة اكتشافــه، ببساطة من أجل القصة، من دون أي التزام بتحليل دراسي لأحجيتها واستطراداتها البلاغية، فكنت أبيح لنفسي الانجراف في مدّهــا السردي، متابعا الفارس النبيل وخادمــه المخلص سانشو. الى أول قــراءة لي للرواية، موجَها من استاذي اساياس ليرنر، كنت أضفت، على مدى السنين، الكثير من القرائات الأخرى، في كل أنواع الأماكن وكل أنــواع الأمزجة. قــرأت «دون كيخوته» أثنــاء سنواتي الأولى في اوربــا، حين لاحت أصــداء مايس ١٩٦٨ أنها تعلــن عن تغيّرات هائلة في شــيء لم يزل غير مسمّــى وغير محدد، مثل عالم الفروسية المثالي الذي يبحــث عنــه الفارس النزيــة في رحلة بحثه. قــرأت «دون كيخوته» في جنــوب الباسفيك، محــاولا، على نحــو مستحيل، انشاء أسرة بميزانية

صغـيرة، شاعرا بقليل من الجنون في ثقافة بولينيسية غربية، كما الفارس المسكين وسط الارستقراطيـين. قرأت «دون كيخوته» في كندا، حيث المجتمع المتعدد الثقافات الذي بدا لي دونكيخوتياً على نحو جذاب في المزاج والاسلوب. الى هذه القراءات، وأخرى كثيرة، أستطيع أن أضيف الآن «دون كيخوته» الطبية، بلسما وسلوانا معا.

لا واحدة من هــذه الدونكيخوتات يمكن أن توجد، بالطبع، في أي مكتبة، عــدا تلك المحفوظة في ذاكرتي المختزلـة. يقول كارل شابيك، في كتابــه المدهش عن الحدائق، أن فن البستنة يمكن أن يُختزل الى قاعدة واحــدة: أنت تضع فيها أكثر مما تأخــذ منها. الشيء نفسه يمكن أن يقال عن فن المكتبات. لكن مكتبات العالم المادي، مهما يكن هائلا جوعها، يمكن أن تختزن فقط كتبا موجودة. نحن نعرف أن كل كتاب يحمل في داخلـه كل قراءاته المحتملة، ماضيا، حاضـرا، ومستقبلا، لكن تجسداته الفيثاغوريـة، تلـك الاشـكال المدهشـة التـي تعتمد علـى القارئ كي تتشكّل، لـن تكون موجودة على رفوفنا. لاحَظ بـول ماسون، صديق لكوليت عَمِل في البيبليوتك ناسيونال في باريس، أن مخزون المكتبة كان ينقصه كتبا في الادب اللاتيني والايطالي للقرن الخامس عشر لهذا بدأت بإضافـة عناوين ملفقة على بطاقـات الفهرسة الرسميـة للحفاظ على، كمـا قال، (هيبة الفهرست). حين سألَتـه كوليت بسذاجة ما هي فائدة كتـب لم تكن موجـودة، أجاب ماسون بسخط أنـه لا يمكن التوقع منه (التفكير بكل شـيء!) لكن هذا هو ما على المكتبيين بالضبط أن يقوموا به، وللأماني ليس هناك، للأسف، مكان في مؤسسة جدية كهذه.

في مكتبـة الذهــن، مــع ذلــك، الكتــب التي ليس لها وجــود تُتخِم الرفـوف: كتـب ممتزجة مع كتـب أخرى قرئـت مرة وهـي الآن نصف متذكَّرة، كتب تحشّي، تفسّر، تعلّق على كتب أخرى موسعة أكثر مما ينبغي

للوقوف بنفسها، كتب كُتِبت في الأحلام أو في الكوابيس هي الآن تحفظ نبرة تلك الممالك السديمية، كتب نعرف أنها لا بد أن تكون موجودة لكنها لم تُكتَب أبدا، كتب سيريذاتية عن تجارب تجلّ عن الوصف ، كتب عن رغبات لا يصح ذكرها ، كتب عن حقائق كانت فيما مضى واضحة والآن منسية، كتب عن اكتشاف هام لا يمكن التعبير عنه. كل طبعات «دون كيخوته» المنشورة حتى هذا اليوم بأي لغة كانت - هي مجموعة، على سبيل المثال، في مكتبة الانستينو ثرفانتس في مدريد. لكن نُسَخي الخاصة بي من «دون كيخوته»، النُسَخ التي توازي كل واحدة من قراءاتي المختلفة، الكتب المختَرَعة من قبل ذاكرتي والمحررة من قبل نسياني، يمكن أن تجد مكانها فقط في مكتبة ذهني.

أحيانا، تتماكن كلا المكتبتان. في الفصل ٦ من الجزء الأول من «دون كيخوته» تتداخل مكتبة الفارس من الكتب الحقيقية مع المكتبة المتذكَّرة للقس والحلاق اللذين يطهّرانها؛ كل كتاب مستبعَد من الرفوف يترجع صداه في القراءة المتذكَّرة لرقيبيه ومقيّم حسب قيم تلك الأيام. كلا الكتب التي حُرِقت والكتب التي وُفِّرت لا تتوقف على الكلمات المطبوعة بالأسود والأبيض في صفحاتها بل على الكلمات المخزونة في ذهنَي القس والحلاق، وُضِعت هناك عندما أصبحا قارئي الكتب أول مرة. يعتمد تقييمهما أحيانا على الهرطقة، كما حين يشرح القس أنه سَمِع أن «آماديس دي غولا» كانت أول رواية عن الفروسية طُبِعت في اسبانيا وبالتالي، لكونها منبع الشر، وجب أن تُحرَق - الكلام الذي يرد عليه الحلاق بقوله أن سَمِع أيضا انها الأفضل، ولذلك السبب يجب أن تُستثنى. احيانا يكون الانطباع السابق قويا جدا حدّ إنه لا يدين الكتاب نفسه فحسب بل كل الكتب التي بجانبه أيضا؛ أحيانا تكون الترجمة مدانة لكن الأصل مبرّأ؛ احيانا تكون قلة من الكتب غير مرسلة الى النيران بل

مجرد يتم استبعادها، كي لا تؤثر في قرّائها المستقبليين. القس والحلاق، في محاولتهما تطهير مكتبة دون كيخوته، هما في الواقع يقولبانها على صورة المكتبة التـي يحملانها هما في ذهنيهما، مستوليان على الكتب ومحولينها الى أي شيء تشكله تجربتهما الخاصة بهما. ليس من المفاجئ في النهاية ان تُسدّ المكتبة نفسها بجدار، كي لا تظهر أبدا أنها كانت موجودة، وعندما يستيقظ الفارس العجوز ويطلـب أن يراها، يقال له ببساطة أنها اختفت. هي اختفت، لكن لا بواسطة سحر ساحرٍ شرير (كما يقول دون كيخوته) بل بواسطة قـوة مُنحت لقرّاء آخرين مركّبين نُسَخهم الخاصة من الكتاب على الكتب التي يملكهـا أشخاص آخرون. كل مكتبة عالم حقيقية تعتمد على قراءات اولئك الذين جاءوا من قبلنا.

اخيرا، هـذه التفسيريـة المبدعة تحدد القـوة الأسمى للقـارئ: تحويل الكتـاب الى أي شيء تمليه تجربة المرء، ذوقه، حدسه، ومعرفته. لا مجرد أي شيء، بالطبع، ليس، مثلا، تلفيق الذهن الهاذي – حتى لو أوحى المحللون النفسيـون والسرياليـون أن هذا أيضـا له فعّاليته ومنطقـه. لكن، بدلا من ذلك، اعادة بناء النص الذكية والملهمة، مستخدمين العقل والمخيلة بأفضل مـا نستطيع لترجمته على سطح مختلـف، موسعين أفق معناه الظاهر خلف الحـدود المرئية والمقاصد المعلنـة للمؤلف. تخوم هذه القـوة ضبابية على نحـو مزعج: كما قلت من قبل، أوحى امبرتو ايكو انهما يجب أن يتزامنا مع حدود الفطرة السليمة. ربما هذا الرأي الفصل هو كاف.

حدود أو لا حدود، قوة القارئ لا يمكن أن تورَث؛ يجب ان تُكتسب بالتعلّـم. حتى لو جئنا الى العالم مخلوقات عازمة على البحث عن معنى في كل شيء، مثل الحركات، الأصوات، الألوان، والأشكال، فإن فكّ مغالق شفرة الاتصال المشتركة للمجتمع هي مهارة يجب أن تُكتسب. المفردات وبنـاء الجملة، مستويات المعنى، تلخيص ومقارنة النصوص، كل هذه هي

تقنيات يجب أن تُعلَّم لاولئك الذين يدخلون كومنويلث المجتمع في سبيل منحهـم القوة الكاملة للقراءة. لكن الخطوة الأخيرة في العملية يجب على الجميع تعلّمها كلٌ بمفرده: اكتشاف المرء في الكتاب سِجِل تجربته الخاصة به.

مـع هذا، نادرا ما يكون اكتساب هذه القوة محفزا. من مدراس النخبة للناسخين في وادي الرافدين الى الاديرة والجامعات للقرون الوسطى، وفيما بعـد، مع الإنتشـار الأوسع للنصوص بعد غوتنـبرغ وفي عصر الانترنت، كانـت القراءة المعمّقة دائمـا امتيازا لقلة. صحيـح، في عصرنا، أن معظم الناس في العـالم هم متعلمون الى حد ما، قادرين على قراءة اعلان وتوقيع اسمهم على عقد، لكن هذا وحده لا يجعل منهم قرّاءً. القراءة هي القدرة علـى الغوص في نص واستكشافـه أفضل من قدراتـك، التي من خلالها يمكنـك تملّك النص واعادة خلقه. لكن عددا لا يحصى من العقبات (كما أشـرت في مقالي حـول بينوكيو) تجعل من هذا صعبـا. وبالتحديد بسبب السلطـة التي تمنحها القراءة للقارئ، فان الأنظمـة السياسية، الاقتصادية، والدينية المختلفة التي تحكمنا تخشى من حرية مبدعة كثيرة كهذه. القراءة في أحسن حالاتها تقود الى التأمل والشك، والتأمل والشك قد يقودان الى الاعتراض والتغيير. ذلك، في أي مجتمع، هو مشروع خطر.

يواجـه المكتبيون اليـوم على نحـو متزايد مشاكل جمـة: مستخدمو المكتبة، خاصة صغار السن منهم، لم يعودوا يعرفون كيفية القراءة بكفائة. يستطيعـون ايجاد ومتابعة نص الكـتروني، يستطيعون قصّ مقاطع منه من مصادر مختلفـة في الانترنت وموحدينها في قطعـة واحدة، لكنهم يبدون عاجزين عـن التعليق على صفحـة مطبوعة، نقدها، تحشيتهـا واستظهار معناها. النص الالكتروني، مع سهولة الوصول اليه، يعطي المستخدم وهما بالتملّـك من دون صعوبـة التعلّم الملازمة. الهـدف الجوهري من القراءة

يضيع عليهم، وكل مايبقى هو جمع المعلومات، كي تستخدم عند الحاجة. لكن القراءة لا تُنجز بمجرد جعل النص متاحا: إنها تتطلب أن يدخل قرّاءها متاهـة الكلمات، يشقوا طرقهم الخاصة بهم، ويرسموا خرائطهم الخاصة بهم خلف هوامش الصفحة. بالطبع، يسمح النص الالكتروني بهذا، لكن شموليتـه التبجحيـة تجعله صعبا علـى سبر غور معنى محـدد واستكشاف صفحات محددة بشكل شامـل. النص على الشاشة لا يُصيّر مهمة القارئ واضحة كمـا هي في النص المطبوع في كتاب، المحـدد بحجمه وترتيبه. (إحصل على كل شيء)، كما يُقرأ الاعلان عن الهاتف الجوّال القادر على التصويـر الفوتوغرافي، تسجيـل الأصوات، البحـث في الانترنت، نقل الكلمات والصور، استلام وارسال الرسائل، و، بالطبع، المكالمة الهاتفية. لكـن (كل شيء) في هذه الحالة تقترب بخطـورة من (لا شيء). اكتساب شـيء (بدلا من مـن أي شيء) يستلـزم دائما انتقـاء ولا يستطيع أن يعوّل على عرض لامحدود. الملاحظة، التقييم، الاختيار يتطلب تدريبا، وكذلك احساسـا بالمسؤوليـة، وحتى وقفـة اخلاقية. والقرّاء الشبـاب، كسائقي السيـارات الذين تعلّموا القيادة الاوتوماتيكية فقط، لا يبدون قادرين على تغيـير ناقل السرعة ساعـة يشاؤون، معوّلين بدلا من ذلـك على عربة تَعِدَ بأخذهم الى أي مكان.

في مرحلة معينة من تاريخنا، بعد اختراع شفرة يمكن أن تُكتب بطريقة مشاعـة، أُكتُشِف أن الكلمات، المدوّنة على الطـين أو البردي بيد مؤلف بعيـد في الزمـان والمـكان معا، يمكـن أن لا تكون أي من مـا أعلنت عنه الشفـرة المشاعة – لنقل، عدد النعاج للبيـع أو اعلان الحرب. أُكتُشِف أن تلـك النعاج، غير الظاهرة لحواس الذين يقرأون عنها الآن، أضحت نعاج تجربـة القـارئ، نعاج ربما شوهدت ذات مرة في مزرعـة الأسرة، أو نعاج شيطانية خطرت في حلم ملازم. واعلان الحرب ذاك يمكن أن يُقرأ لا مجرد

نــداء للسلاح بل ربما تحذير، أو دعوة للتفاوض، أو تبجح بالشجاعة. كان النصــ المكتوب هو نتاج ارادة استثنائــي وذكاء، لكن قراءة ذلك النص لا تحتاج بالضرورة متابعة، او حتى محاولة حدس، أصول الذكاء والارادة.

في تلك المرحلة، ما اكتشفه القرّاء كانت الأداة التي اختار مجتمعهم أن يتواصل فيها، لغــة الكلمات، أداة ملتبسة غير واضحة وغامضة، وجدت قوتهــا بالضبط في ذلك الغموض وعدم الوضوح وعدم الدقة، في قدرتها الاعجوبية على التسمية من دون تقييد الكلمة بالشيء. في كتابة <نعاج> أو<حــرب> قصــد المؤلف بلا شــك شيئا محددا على نحــو جازم، لكن القــارئ كان آنذاك قادرا على الاضافة الى ذلــك التحديد انعكاسات من قطعان واسعة وأصداء سلام محتمــل. كل نص، لأنه مصنوع من كلمات، يقــول ما يجب قولــه، وأكثر مما كان يمكــن أن يتخيلــه المؤلف، في كتب سيجمعها ويراكمها قرّاء المستقبل، احيانا في شكل نصوص حقيقية ستلد بدورهــا نصوصا أخــرى، أحيانا في شكل نصوصــ مكتوبة نصف يقظة نصف نائمة، نصوص سلسة، نصوص متغيّرة مدّخرة في مكتبة الذهن.

في الفصــل الثــاني والثلاثين مــن الجــزء الأول مــن «دون كيخوته»، صاحــب النزل، الذي وفّــر للبطل المنهك سريرا لليلــة، يتجادل مع القس حول فضائل روايات الفروسية، قائلا انه عاجز عن فهم كيف يمكن لكتب كهذه أن تؤدي بأي انسان الى فقد عقله.

(أنــا لا أعرف كيف يكون هذا ممكنا)، يشرح صاحب النزل، (بما أنه، كما أفهم ذلك، لا توجد قراءة أفضل في العالم، ولدي هنا اثنتان أو ثلاث مــن هذه الروايــات، سوية مع بضــع أوراق أخرى، حَفِظَــتْ، كما أؤمن بحــق، لا حياتي فقط بل حيــاة آخرين كثر؛ لأنه في وقــت الخريف، يأتي الى هنا عدد كبير من الحاصدين، وهناك دائما واحد منهم يستطيع القراءة،

والذي يتناول واحد من هذه الكتب، في يديه، وأكثر من ثلاثين منّا يتجمع حوله، ونجلس هناك مصغين له بمتعة تجعلنا جميعا نعود شبابا من جديد).

صاحـب النـزل نفسه يفضّل مشاهـد المعارك؛ بغي مـن البلدة تفضّل قصص المغازلات الرومانسية؛ إبنة صاحب النزل تعجب أكثر من أي شيء آخر بتفجعات الفرسان على سيداتهم حين يغيبون عنهنّ. كل مستمع (كل قـارئ) يترجم النص الى تجربتـه ورغباته الخاصة به، يستـولي على القصة علـى نحو مؤثر مما يسبّـب للقرّاء، حسب رقابة القسـ، الاصابة بالجنون كمـا حدث لـدون كيخوته، لكنه يوفّر، وفقا لـدون كيخوته نفسه، أمثلة متوهجة عن السلوك النزيه والعـادل في العالم الواقعي. نص واحد، تعدد قـراءات، رف مليء بكتب مستمدة من ذاك النصـ المقروء بصوت عالٍ، مُزيـدا عند كل صفحـة مكتباتنا الجائعة، إن لم تكن تلـك التي من ورق، فبالتأكيد تلك التي في الذهن: ذلك أيضا كان تجربتي السعيدة.

أنا ممتن بعمـق للدون كيخوته خاصتي. لأكثر من اسبوعين مستشفى، سهر الكتابان التوأمان معي طوال الليالي: تحدثا إليّ حين تقت الى تسلية، أو إنتظرا بهدوء، بيقظة، الى جانب سريري. لم يمسيا أبدا نافذي الصبر معي، لا مملـيَن ولا متعطفَين: واصلا حـوارا بدأ منذ عصور، حين كنت شخصا آخرا، كما لو كانا لا يكترثان بالزمن، كما لو كانا مسلمَين جدلا بأن هذه اللحظة أيضـا ستمرّ، كما ستمرّ مخاوف وقلـق قارئهما، وأن صفحاتهما المتذكّـرة فقط هي التي ستبقى على رفوفي، تصـف شيئا كان لي أنا، شيء حميمي وغامض، والذي لا أملك له كلمات بعد.

مصادر

(أعرف ذلك!) قالت آليس بغضب. (تأخذين بعض الأزهار.)..

(من أين تقطفين الأزهار؟) سألت الملكة البيضاء.

«عبْر المرآة» الفصل ٩



المقالات المجموعة في هــذا الكتاب ظهرت، بشكل مختلف، في عدد من المنشورات، أو قُدِّمت كمحاضرات، وهي كالتالي:

«قارئ في غابة المــرآة»: البرتو مانغويل، «داخل غابة المرآة» (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٨)

«مجــال للشبــح»: «حياة الكتابــة: أحاديث كتّاب كنديــون وعالميون شهيرون عن الكتابة والحياة»، تحرير كونستانس روك (تورنتو: ماككليلاند آند ستيوارت، ٢٠٠٦)

«حول أن تكــون يهوديا»: نُشِر بعنوان «الاحساس الضائع بالإنتماء الى الأرض غير الآهلة»، صحيفة الاندبندت (لندن)، ١٨ ايلول ١٩٩٤

« في هــذه الأثنــاء، في جزء آخر من الغابــة»: مقدمة لكتاب «في هذه الأثنــاء، في جزء آخر من الغابــة: قصص لوطية من آليس مونرو الى يوكيو ميشيما» تحرير البرتــو مانغويل وكرَيغ ستيفنسون (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٣)

«بعيدا أكثر عن لندن»: «رحلات سيئة»، تحرير كيث فريزر (نيويورك: فينتاج، ١٩٩١)

«تحيــة تقدير الى بروتَس»: محاضرة، مهرجــان بوسا بورتا، بروكسل، ٢٦- ٢٩ آذار ١٩٩٠

«بورخــس عاشقــا»: البرتو مانغويــل، «داخل غابة المــرآة» (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٨)

«بورخس وأمنيته لــو كان يهوديا»: نُشِر بعنوان «بورخس واليهود»، مجلة الوقائع اليهودية (لندن)، ٩ شباط ٢٠٠٧ ملحق أدبي

«لفقـه»: نُشـِر بعنوان «عمود محـرر مساهم»، مجلـة ديسكانت ٤٠/ امبروفيسايشن (تورنتو) الفصل ٣٩، العدد رقم ١ (ربيع ٢٠٠٨)

«مـوت شي غيفارا»: نُشـِر بعنوان «بطل من زماننـا»، الملحق الأدبي لصحيفة تايمز، ٢ مايس ١٩٩٧

«المحاسب الأعمى»: قدمت كمحاضرة عن نورثروب فراي / انتوان ماييه، مونكتون، نيو برانسويك، ٢٦ نيسان ٢٠٠٨

«مثابـرة الحقيقة»: محاضرة عـن هرانت دينك، جامعـة أنقرة، ٦ آذار ٢٠٠٩

«الايدز والشاعر»: محاضرة بي إي أن انترناشينال، لندن، ١٩٩٧

«النقطة»: صحيفة نيويورك تايمز، ١٨ نيسان ١٩٩٩

«في مديح الكلمات»: صحيفة الاسباكتاتور (لندن) ١٠ آذار ٢٠٠١

«تاريـخ موجز للصفحة»: ورقة بحث في مؤتمر « مستقبل الصفحة»، جامعة ساسكاتشيوان، ساسكاتون، ٢٠ حزيران ٢٠٠

«الصوت الذي يقول أنا»: محاضرة، معرض الكتاب في تورينو، ١٨- ١٩ مايس ٢٠٠٩

«أجوبـة نهائيـة»: نُشـِر بالفرنسيـة كتقـديم لـ«أوبـيرا دي رايـن»، ستراسبورغ، فصل ٢٠٠٦، خريف ٢٠٠٦

«ماذا غنّت السايرانات»: ورقة بحث في مؤتمر «نساء دانتي»، رافينا، أيلول ٢٠٠٨

«ملاحظـات بخصوص تعريف القارئ المثالي»: ورقة بحث في مؤتمر «القارئ المثالي» سان نانزير، فرنسا، شباط ٢٠٠٣

«كيـف تعلّم بينوكيو القراءة»: ورقة بحث في مؤتمر، عنوانها الأصلي بالفرنسية هـو «comment Pinocchio apprit à lire? Et pourquoi pas un éloge de la lecture»، انستيتـوت سويسـ جونيـز ايه ميديا، ١٤– ١٥ تشرين الثاني ٢٠٠٣

« كانديـد في سانسوسي»: ورقـة بحث في مؤتمـر، عنوانها الأصلي بالألمانيـة «Den alles Fleisch es ist wie das Graas»، بوتسـدام، ٢٦ حزيران ٢٠٠٣

«أبـواب الفردوس»: تقديم لكتـاب « أبواب الفردوسـ: انطولوجيا الروايـات الايروتيكة القصيرة»، تحرير البرتـو مانغويل (تورنتو: والتر آند روس ١٩٩٣)

«الزمن والفارس الحزين»: نُشِر في اسبانيا بعنوان « El reloj de Don Quijote»، مجلة الماتادور (مدريد)، العدد ٥٠ (٢٠٠٨)

«كومبيوتـر القديسـ اوغسطين»: محاضرة، الملحـق الأدبي للتايمز، ٤ تموز ١٩٩٧

«قـراءة بالمقلـوب»: نُشـِر بعنـوان «No minor Art»، اينكسـ أون سنسورشب (لندن) (آذار– نيسان ١٩٩٦)

« المساهم السرّي»: مجلة الساتردي نايت (تورنتو)، العدد ١٠٢ (تموز ١٩٨٧)

« تكريم اينوش سوامس»: نُشِر بعنوان « The Writer's Wish List»، النيويورك تايمز، ٨ أيلول ١٩٩٨

«يونس والحوت»: محاضرة، بناف سنتر، بناف، ٣٠ آب ١٩٩٦

«اسطورة طيور الدودو»: نُشِر في فرنسا في صحيفة لوموند، ٢٣ آذار ٢٠٠٦

«في الذاكرة»: البرتو مانغويـل، «داخل غابة المرآة» (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٨)

«جواسيس الـرب»: تقديم لكتـاب « جواسيس الـرب: قصص في الدفـاع عن الاضطهاد»، تحرير البرتو مانغويـل (تورنتو: ماكفارلين والتر آند روس، ١٩٩٩)

«طروادة، مرة ثانية»: كتاب « لبنان، لبنان»، تحرير آنا ويلسون (لندن: دار الساقي، ٢٠٠٦)

«الفن والتجديف»: مجلة غيست (فانكوفر)، العدد ٦٠ (ربيع ٢٠٠٦)

«علـى طاولة صانع القبعات»: ورقة بحث في مؤتمر « فولي»، جمعية الأدب المقارن البريطانية، المؤتمر الدولي الحادي عشر، ٢- ٥ تموز ٢٠٠٧، كلية غولدسميث، جامعة لندن

«ملاحظات بخصوص تعريف المكتبة المثالية»: منشور سابقا

«مكتبـة اليهـودي التائـه»: نُشِـر بعنوان «مكتبـة المنفـى»، صحيفة الغارديان، ٢١ شباط ٢٠٠٩

«المكتبـة منزلا»: نُشِـر بعنوان» نافذة بثلاثين ألـف مجلد على العالم»، صحيفة النيويورك تايمز، ١٥ مايس ٢٠٠٨

«نهايـة القراءة»: محاضرة، آدم هلمز، جامعـة ستوكهولم، ستوكهولم، ٢١ نيسان ٢٠٠٩